DIE MODERNE FRANZÖSISCHE LYRIK

VON 1870 BIS ZUR GEGENWART

STUDIE / ERLÄUTERTE TEXTE

VON

VICTOR KLEMPERER

1929

VERLAG UND DRUCK VON B.G.TEUBNER IN LEIPZIG UND BERLIN

Digitized by Google

COPYRIGHT 1929 BY B. G. TEUBNER IN LEIPZIG

Digitized by Google

840.31
K 7

VORWORT

Die „Moderne französische Lyrik" ist als Gegenstück zu meiner „Modernen französischen Prosa" gedacht, und mit ihr zusammen will sie meiner französischen Literaturgeschichte der neuesten Zeit (die ich im nächsten Jahr als V 3 vorlege) Ergänzung und Unterrichtshilfe sein. Auf die Betonung der Unterrichts- oder Selbstunterrichts-Absicht kommt es mir hier an, denn nur sie erklärt und rechtfertigt die Anordnung meines Buches.

Schon im Vorwort der „Modernen Prosa" steht die Frage, „wie weit man in der modernen Dichtung der Franzosen nach Prosa und Lyrik trennen könne". Indem ich diesmal eine Untersuchung über das *Poème en Prose* anstelle und durch einen besonderen rückblickenden Abschnitt der Anthologie unterstütze, indem ich die mannigfache Verwendung des Prosagedichtes in der modernen Literatur mit vielen Beispielen belege und als das eigentliche Kennzeichen dieser Epoche betrachte (einer Epoche, die heute vielleicht ihr Ende erreicht hat) — — mit alledem habe ich stark betont, daß eine tatsächliche Trennung zwischen Lyrik und Prosa innerhalb der jüngsten französischen Literatur unmöglich ist. Und in dem angekündigten dritten Teil meiner Literaturgeschichte werde ich mich vor dieser Trennung hüten.

Es ist aus den pädagogischen Notwendigkeiten des Studiums und des Unterrichts geschehen, daß ich hier eine Abgrenzung der modernen Lyrik vorgenommen habe. Diese Abgrenzung ist nicht mit Genauigkeit durchzuführen; ja, die Grenzlinie wäre falsch gezogen, wenn sie nicht als liquide und eigentlich illusorisch angedeutet wäre. Es gibt in meiner „Modernen Prosa" und meiner „Modernen Lyrik" einige Stücke, die ihren Platz von Band zu Band hinüber miteinander vertauschen könnten.

Aus dem gleichen Gesichtspunkt des Pädagogischen ist ein anderes zu erklären. Der Leser findet etwa nur ein einziges Gedicht von Maeterlinck, nur ganz wenige Proben aus Verlaine und Verhaeren. Das soll nicht besagen, daß ich diesen Dichtern geringere Bedeutung beimesse als anderen, die in meiner Sammlung reichlicher bedacht sind. Über den Wert oder über meine Bewertung der ein-

Digitized by Google

zelnen Autoren gibt die vorangestellte Studie Aufschluß. (Freilich ist sie in ihrem literarhistorischen Teil ganz skizzenhaft gehalten; völlig gerecht werden kann man ja vielen der genannten Autoren nur, wenn man die Trennung zwischen ihren Gedichten im engeren Wortsinn und ihren Erzählungen und Dramen durchaus beseitigt.) Bei der Auswahl der Anthologiestücke ließ ich mich sehr stark von der Überlegung leiten, was dem deutschen Studenten mehr oder weniger bekannt oder zugänglich sei. Von Verlaine und Verhaeren und Maeterlinck kennt er aller Wahrscheinlichkeit nach schon manches; und jedenfalls gibt es Anthologien und Schulbücher genug, in denen er viele Verse dieser Dichter lesen kann. Deshalb ist ihnen in meiner Sammlung nur wenig Platz eingeräumt. Aus ähnlicher Erwägung vermied ich es nach Möglichkeit, von den zur Zeit noch weniger bei uns verbreiteten Werken dieselben Proben zu bieten, die sich in den großen französischen Anthologien vorfinden. Allerdings hat dies Bemühen, verbreitete Proben durch neue zu ersetzen, seine Grenzen. Wenn ich Verlaines *Art poétique* nicht aufnahm, so fehlte ein unentbehrlicher Zug im Gesamtbild der Epoche, und wenn ich Régniers *Vase* beiseite ließ, so fehlte das Charakteristischste im Bilde Régniers.

Pädagogisch sind auch die Anmerkungen zu den Texten gemeint. Sie können und wollen nicht alles erklären. Ihre Hauptabsicht ist, zum Nachdenken anzuregen über das, was an den Gedichten jeweils das formal oder inhaltlich Wesentliche ist. Einen Kommentar in extenso habe ich nur zweimal gegeben: bei Mallarmé und bei Valéry. Beide Männer sind innerhalb der modernen französischen Literatur beides: Götter und Götzen; und beides, ihre Schönheit und ihre Verzerrtheit, war klarzulegen.

Umfassendere Überblicke des gesamten behandelten Gebietes fand ich hauptsächlich in drei Büchern: in Henri Clouards *Poésie française moderne des romantiques à nos jours* (1924), in René Lalous *Histoire de la littérature française contemporaine (1870 à nos jours, éd. augmentée* 1924), und in Otto Forst-Battaglias „Französischer Literatur der Gegenwart seit 1870, zweite wesentlich vermehrte und ergänzte Auflage" 1928. Clouards Buch begnügt sich oft mit bloßen Namensnennungen, und oft mit literatenhaften und willkürlichen Äußerungen des persönlichen Geschmacks. Lalous großes und ernstes Werk legt in höherem Maße noch als Lanson rein und ausschließlich ästhetische Maßstäbe an. Ich täte Forst-Battaglia unrecht, wenn ich seine Arbeit nur als ein sehr reiches und mit besten bibliographischen Hinweisen versehenes Nachschlagebuch bezeichnete. Er hat auch wesentlich mehr getan, als nur die Urteile der französischen Kritiker (insbesondere Lalous) zusammenzufassen. Es fehlt bei ihm

Digitized by Google

keineswegs an eigenen Gedanken und Urteilen. Aber ein anderes fehlt bei ihm völlig und absichtlich. Forst-Battaglia will gar nicht Literarhistoriker sein, seine Absicht ist gar nicht auf Objektivität gerichtet. Es scheint, als habe er sich in Gesinnung und Stil den Eiferer Léon Bloy zum Vorbild genommen; über Autoren, deren Weltanschauung ihm lieb ist, sagt er viel Feines und Eindringliches, die Andersdenkenden aber verhöhnt und beschimpft er in oft maßlosem Verzerren. — Kaum benutzt habe ich die *Histoire de la poésie française depuis 1850* von Paul Fort und Louis Mandin (Paris, Flammarion 1926), die ich erst spät kennenlernte. Gar nicht mehr kamen für meine schon abgeschlossene und zum großen Teil gedruckte Arbeit in Betracht Helmuth Hatzfelds inhaltreiche Studie „Die französische Lyrik" (in „Frankreichkunde" Teil 1, bei M. Diesterweg, Frankfurt a. M. 1928) und der kommentierende Artikel „Mallarmés «Nachmittag eines Fauns»" von Franz Nobiling (in Zeitschrift f. französ. u. engl. Unterricht 1928).

Persönliche Hilfe habe ich wieder, wie schon für meine „Moderne Prosa", in hohem Maße von Max Fuchs in Berlin-Friedenau erfahren. Neben ihm half mir auch beim Korrekturenlesen aufs sorgfältigste meine Assistentin und Lektorin im Dresdner Romanischen Seminar, Irene Papesch. Beiden bin ich zu herzlichem Dank verpflichtet.

Dresden, im Oktober 1928.

V. KLEMPERER.

Digitized by Google

INHALT

Vorwort III

TEIL I. STUDIE

I. Die Form.

1. Grenzverwischung 1
2. Banvilles Poetik 6
3. Die Klang-Elemente 16
4. Das Versmaß 22
5. Das *Poème en Prose* 31
6. Ursprüngliche Poesie 38
7. Der dunkle Stil 43
8. Ordnungsstreben 57

II. Der Inhalt.

1. Überblick 60
2. Überkommenes 68
3. Symbolismus 70
4. Aufsteigender Symbolismus 77
5. Aktivismus 81
6. Auflösung 86
7. Festigung 90

TEIL II. TEXTE

I. Zur Entwicklung des *Poème en Prose.*

1. Rabelais 95
2. Montesquieu 96
3. Chateaubriand 97
4. Lamennais 98
5. Maurice de Guérin 100
6. Aloysius Bertrand 103
7. Baudelaire 104
8. Le Comte de Lautréamont 106

II. Überkommenes.

9. Paul Déroulède 107
10. Edmond Rostand 108
11. Raoul Ponchon 112
12. Jehan Rictus 112
13. Pierre de Nolhac 115
14. Maurice Magre 115

Digitized by Google

III. Symbolismus.
15. Adoré Floupette (G. Vicaire und H. Beauclair) 116
16. Paul Verlaine 117
17. Stéphane Mallarmé 120
18. Arthur Rimbaud 129
19. Maurice Rollinat 132
20. Charles Cros 133
21. Tristan Corbière 136
22. Jules Laforgue 137
23. Remy de Gourmont 138
24. Marcel Schwob 140
25. Maurice Maeterlinck 142
26. Georges Rodenbach 142
27. Charles van Lerberghe 143
28. Albert Mockel 145
29. Gustave Kahn 147
30. Stuart Merrill 148
31. Francis Vielé-Griffin 149
32. Albert Samain 151
33. Fernand Gregh 152
34. Léon Deubel 154
35. Léon-Paul Fargue 155
IV. Aufsteigender Symbolismus.
36. Paul Claudel 156
37. Charles Péguy 161
38. Francis Jammes 162
39. Fagus 166
40. Adrien Mithouard 169
41. Charles Guérin 170
42. Louis Le Cardonnel 172
43. Jean Moréas 175
44. Pierre Louÿs 178
45. Henri de Régnier 178
46. Charles Maurras 181
47. Saint-Georges de Bouhélier 186
48. Anne de Noailles 187
V. Aktivismus.
49. Paul Fort 189
50. Émile Verhaeren 194
51. Jules Romains 198
52. Georges Chennevière 204
53. Charles Vildrac 205
54. Georges Duhamel 208
55. Pierre-Jean Jouve 212
56. Luc Durtain 213
57. Valery Larbaud 215
58. Ricciotto Canudo 217
59. Pierre Drieu La Rochelle 219
VI. Auflösung.
60. Guillaume Apollinaire 222
61. Blaise Cendrars 226

Digitized by Google

62. Paul Morand 228
63. Philippe Soupault 231
64. Pierre Reverdy 232
65. Ivan Goll 234
66. Max Jacob 235

VII. Festigung.

67. Jean Cocteau 237
68. Tristan Klingsor 240
69. Paul-Jean Toulet 241
70. Tristan Derème 243
71. Jean-Marc Bernard 244
72. Joachim Gasquet 247
73. Paul Valéry 249

Sach- und Namenregister 258

Bemerkung: Die Zahlen hinter den Autornamen der Studie (z. B. Blaise Cendrars 61) bezeichnen die Nummer des Textes in der Anthologie; dort ist der Rückverweis auf die Studie mit (E. S. = Einleitung S. 000) angegeben.

Digitized by Google

TEIL I. STUDIE

I. DIE FORM

1. GRENZVERWISCHUNG

Im Jahre 1910 veröffentlichten die jungen Dichter Georges Duhamel und Charles Vildrac gemeinsam ein Bündel revolutionär gehaltener *Notes sur la technique poétique*, das die Freiheiten des symbolistischen Versgebrauchs lebhaft verkündete. Der klassische Alexandriner wurde als „Galeere" bezeichnet *(tout en reconnaissant que dans cette geôle sont nés des chefs-d'œuvre incomparables)*, und von einer durchaus maßvollen, gar nicht engherzig reaktionären und starr dogmatischen Poetik des Jahres 1905, von Auguste Dorchains *Art des Vers* hieß es verachtungsvoll: *Aujourd'hui, les gens qui défendent la versification régulière avec le dogmatisme et l'intransigeance glapissante d'un Dorchain sont aveugles ou imbéciles.* Fünfzehn Jahre später bekannten sich Duhamel und Vildrac in einer neuen Ausgabe[1] der Broschüre zu den Ansichten ihrer Jugend. Inzwischen, und darauf weist das Vorwort hin, hatte man eine sehr viel weitergehende Revolutionierung der französischen Poetik erlebt, inzwischen aber auch eine reuige Rückkehr zu „allen Klassizismen" und „allen Restaurationen".

Einige Zeit vor der Neuausgabe seiner Poetik ließ Georges Duhamel im deutschen Inselverlag und ausdrücklich für das Ausland, dem er ein Gesamtbild der französischen Lyrik vor Augen führen wollte, eine mit langer Vorrede versehene, große *Anthologie de la Poésie lyrique française de la fin du XV^e siècle à la fin du XIX^e*[2], von Villon bis zu Baudelaire und Banville, erscheinen. Es sollte ein stolzes, umfassendes und für Frankreich, für die Lyrik des oft unlyrisch genannten Landes werbendes Buch sein: «. . . *j'ai . . . dû donner aux mots «poésie lyrique» le sens le plus large, le plus tolérant . . . J'ai recherché, poursuivi le lyrisme jusque sous ses déguisements les moins prévus.*»[3] So weit ging Duhamel diesen „Verkleidungen" nach, daß er auch Rabelais für seine lyrische Antho-

[1] Nach dieser Neuauflage (Paris, Champion 1925, IX u. 50 S.) zitiere ich hier. Die bisher erwähnten Stellen stehen S. 2 und 3. — Das Buch Dorchains erschien in einer *Nouvelle Édition revue et augmentée* bei Garnier Frères, Paris (ohne Datum).

[2] Leipzig 1923. [3] a. O. S. VI.

Digitized by Google

logie einfing. Aber er tat das nicht etwa, indem er eine der wahrhaft lyrischen Stellen des großen Renaissance-Epos wiedergab, worin Rabelais' eigentliches und ganzes Genie lebt, sondern durch den Abdruck de Réthoriqueur-Kunststückes *Inscription mise sur la grande porte de Thélème.* Und als er Baudelaire an den Schluß seiner Sammlung stellte unter betonter Aufhebung der im übrigen beachteten chronologischen Anordnung, um dadurch anzudeuten, daß Baudelaire der wesentliche und entscheidende Ahnherr der modernen Lyrik sei, da wählte er eine Reihe festgefügter Strophen und nicht ein einziges der Prosagedichte, durch die Baudelaire mindestens ebenso stark und wahrscheinlich noch stärker auf die symbolistische und die jüngste Lyrik eingewirkt hat, als durch seine Gedichte in traditioneller Form.

Dieses Beiseitelassen der lyrischen Prosadichtung scheint mir drei Gründe zu haben, und alle drei sind charakteristisch und allgemein lehrreich.

Einmal dürfte es dem Revolutionär von 1910 vor dem späteren Übermaß formalen Rebellierens mindestens ebenso gegraut haben wie vor dem späteren Übermaß an Klassizismus.

Sodann pflegt man sich Fremden gegenüber besonders korrekt zu verhalten, und im korrekten und durchschnittlichen französischen Sprachgebrauch und für die ungeheure Mehrzahl der Franzosen gilt noch heute, was durch lange Jahrhunderte für alle galt: daß nämlich der Ausdruck *poésie* (viel enger als das deutsche Fremdwort „Poesie") nur einer Dichtung in gebundener Sprache zukommt. Wenn Gourmont die Romane Zolas als plumpe *poèmes* bezeichnet, wenn Lanson von der *poésie* spricht, die in Bossuets *oraisons funèbres* enthalten sei, so geben die Kritiker damit ein viel gewichtigeres Gutachten ab, sie nehmen eine viel entschiedenere Umschichtung vor, als etwa in Verdeutschungen wie „Zolas Romane sind schwerfällige Dichtungen", „Bossuets Leichenreden sind dichterische (oder selbst: ‚sind wirklich lyrische') Hervorbringungen" zutage tritt. Lanson und Gourmont betonen ausdrücklich, daß es sich nicht um Predigten und Romane handle, sondern buchstäblich um Werke der Lyrik, um irreguläre, weil in Prosa gehaltene, Gedichte. Sie bezeichnen das Außerordentliche dieser Ausnahme durch den ganz ungewöhnlichen Gebrauch der Ausdrücke *poème* und *poésie*, die eben gebundener Dichtungsform allein zustehen. Die Bezeichnung *poème en prose*, die im 19. Jahrhundert aufkommt — Montesquieu findet sie noch nicht für seine *Invocation aux Muses* — und die seit den Symbolisten eine verbreitete Üblichkeit ist, hat trotz dieser Verbreitung doch noch fremdartigen Klang; genauer: sie ist nicht oder nicht schlechthin eine bloße Formbezeichnung wie Ballade oder Sonett, sondern sie trägt gleichzeitig etwas spürbar Oppositionelles in sich. Und wenn Gourmont eine Sammlung seiner symbolistischen Verse als *Poèmes en vers* betitelt, so ist das eine Art umgekehrter Extravaganz, eine romantisch spöttische Belehrung des

Digitized by Google

Philisters über das gleichberechtigte Vorhandensein von Prosagedichten.

Stärker aber als durch die Abneigung gegen allzu revolutionäre Richtungen und durch das Bestreben, dem Ausland nur ganz korrekt entgegenzutreten, dürfte Duhamel durch einen dritten Grund von der Aufnahme des Prosagedichtes zurückgehalten worden sein. Es ist das die Not oder die Unmöglichkeit, den Begriff Lyrik zu umgrenzen. Duhamel spricht selber davon, und niemand der sich heute mit Lyrik beschäftigt, kommt an dieser Unmöglichkeit vorbei.

Die längste Zeit hindurch ist der Begriff ein im wesentlichen feststehender gewesen. Ging man auch über die namengebende Beschränkung auf das zur Leier gesungene Gedicht hinaus, so blieb doch ein lyrisches Gedicht immer ein solches, das seinem Wesen nach ein Lied bedeutete, das also ein erhöhtes Gefühl in gebundener Form zum Ausdruck brachte, entweder dieses Gefühl allein oder doch vorwiegend den persönlichen Gefühlsanteil eines Einzelnen oder einer Gruppe an einem Geschehen. Ein Siegesgesang konnte gewiß beschreibende Elemente enthalten, unterschied sich aber von einer epischen oder dramatischen Schlachtdarstellung durch das Vorwalten des Siegergefühls, und die epischen und dramatischen Bestandteile dienten nur der Begründung und Verstärkung des Gefühlsausdruckes. Bei solcher Auffassung konnten wohl in Grenzfällen Zweifel laut werden, man konnte etwa bei manchen Reflexionsdichtungen oder bei Balladen (der germanischen Art) schwanken, ob sie als reine Lyrik anzusprechen seien; aber der Begriff der Gattung Lyrik stand doch fest.

Moderne Ästhetik erschütterte ihn in mehrfacher Hinsicht. Einmal durch eine allzu weitmaschige Anwendung. Indem man davon ausging, daß alle wahre Dichtung Ich-Ausdruck sei, und zwar gefühlsmäßiger und intuitiver, nicht denkender und analysierender Ausdruck, ergab sich eine Identifizierung der Begriffe Lyrik und Dichtung. Für Benedetto Croce ist der Dramatiker Corneille ein Lyriker des Willens, und der Epiker Dante nur dort ein Dichter, wo er in den Schubfächern seiner pseudodichterischen epischen Konstruktion wahrhaft lyrische Gedichte aufbewahrt. Sodann entstand aus eben dieser Auffassung des Dichterischen, die zu solch übermäßiger Begriffserweiterung führte, eine ebenso tödliche Begriffsverengung. Wenn nur Gefühlsausdruck schlechthin den Inhalt der Lyrik bildete, so durfte ihr unendlich vieles, was vordem fraglos als Lyrik galt, nicht mehr zugerechnet werden. Alle Reflexion und Didaxis waren dann aus ihr verbannt, und auf ein Dutzend Gedichte kam höchstens ein „rein lyrisches Gedicht". Solchem Schwanken gegenüber blieb nur ein Halt oder Erkennungszeichen: die Form. Erkennbare, überlieferte oder an überlieferte Formen gelehnte Verse und Strophen vermochten ein Kunstwerk als zur Lyrik gehörig auszuweisen (wobei es dann weiterer und notwendig mehr subjektiver

Digitized by Google

Beurteilung überlassen blieb, ob es sich im einzelnen Fall um gute oder schlechte Lyrik handelte). In dem Augenblick aber, wo man von der Bedingung einer traditionell bestimmten Vers- und Strophenform absah, wo man einer aus irgendwelchen Gründen des Inhalts oder der Form für poetisch erklärten Prosa den Namen des Prosagedichtes gab und sie zur Lyrik rechnete, war Lyrik als ein Gattungs- und Teilbegriff der Dichtung vernichtet.

In Frankreich hat es vom Anfang der Literatur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts in absolut unangefochtener Herrschaft Vers- und Strophenformen gegeben. Eine bestimmte Silbenzahl, durch bestimmte Einschnitte gegliedert, machte den Vers aus, Assonanzen und Reime in bestimmten Anordnungen banden Verspaare und verknüpften Strophen, bestimmte Strophenzahl und -folge ergaben das Ganze eines Gedichtes. Das Mittelalter baute einen völligen Kodex der lyrischen Formen aus. Die Renaissance rüttelte heftig an diesem Kodex, sie versuchte erfolglos das Prinzip der Silbenzählung durch die Silbenwägung der Antike zu ersetzen, sie verdrängte erfolgreich die *épiceries* der mittelalterlichen Gedichte durch italienische und antikisierende Gedichtformen — aber sie stellte doch mit alledem ein neues Gesetzbuch an die Stelle des alten. Das 17. Jahrhundert baute dies neue Gesetzbuch bis in alle Einzelheiten straff aus, und die auf Malherbes und Boileaus Vorschriften gegründete Regelhaftigkeit des französischen Versbaus bestand unangetastet bis zur ersten romantischen Schule. Nun gab es eine neue Rebellion, die aber keineswegs so heftigen Umsturz brachte, wie es die Auflehnung der Renaissance gegen das Mittelalter getan hatte, und die im wesentlichen nicht eigentlich neuschöpferisch war, vielmehr auf die französische Renaissance und das Mittelalter zurückgriff; die im ganzen doch nur mit einiger Zahmheit die überkommenen Versgesetze zu lockern suchte, keineswegs aber die Notwendigkeit einer allgemeingültigen gesetzlichen Form zugunsten individualistisch freier Ergießungen bestritt. Immerhin: es gab Prosaisten, deren Prosa sich rhythmisch beschwingte. Und es gab einen Dichter, Aloysius Bertrand, der es sich einfallen ließ, seine poetischen aber von gesetzmäßiger Versrhythmik durchaus entfernten Prosastücke als Prosagedichte zu bezeichnen.

Ihm folgte Baudelaire in seinen Prosagedichten. Seine Gedichte in Versen aber spannte er in so feste Formen, daß man ihn zur Schule der Parnassiens rechnen dürfte, wenn nicht der Grundzug seines Wesens ein durchaus romantischer wäre. In technischer Hinsicht könnte man die Parnassiens als diejenigen definieren, die es übernahmen, auf dem französischen Parnaß wieder für gesetzmäßige Ordnung zu sorgen und den romantischen Nachlässigkeiten und Regelwidrigkeiten ein Ende zu machen — ohne deshalb freilich die romantischen Errungenschaften aufzugeben.

Gerade aus den Reihen der Parnassiens aber gingen die Symbolisten hervor, denen eine ganz andere, eine grundsätzlichere Revo-

Digitized by Google

lutionierung der französischen Versformen zufiel als all ihren Vorgängern. Denn Renaissance und Romantik hatten in ihren Auflehnungen gegen Mittelalter und Klassik doch nur für neue Gesetze, für neue Allgemeingültigkeiten also, gegen alte Gesetze gekämpft. Bei den Symbolisten aber oder bei einigen von ihnen ging der Kampf um rein individuelle Formgebungen, also gegen jedes allgemeingültige Formgesetz schlechthin.

Wer (wie Duhamel) den Ablauf der französischen Lyrik von den Anfängen bis zum Parnaß überblickt, der darf sich jener Umgrenzungsnot entziehen, indem er die Prosadichtung Bertrands und Baudelaires beiseite schiebt und auch die Frage unterläßt, wie weit es schon vorher etwa französische Prosagedichte gegeben habe. Wer aber die jüngste Entwicklung der französischen Lyrik studiert, wer Baudelaires Werk nicht als Endpunkt betrachtet, es nicht zwischen Romantik und Parnaß aufteilt, sondern als mächtigen Auftakt des Symbolismus ansieht, der muß durchaus sein wesentliches Augenmerk auf die Prosalyrik richten. Gewiß wird dadurch die alte Definition der Lyrik zersprengt, und an die Stelle einer objektiv sicheren Grenze tritt eine unsichere und häufig nur subjektiv zu ziehende Linie zwischen lyrischer und nichtlyrischer Hervorbringung. Aber es liegt nicht so, daß etwa der Literarhistoriker diese Grenzverwischung vornimmt. Sondern er konstatiert sie nur in ihrer Häufigkeit, und er konstatiert damit eine der charakteristischsten Erscheinungen auf dem Gebiet der modernen französischen Literatur. Eine Zeitlang — heute nicht mehr oder doch nur mit großen Einschränkungen — konnte man sagen, daß ein Roman oder eine Novelle nur gerade soweit für gelungene Kunstwerke galten, als sie lyrische Kunstwerke waren, „Gedichte in Prosa" eben. Und auf der andern Seite kam es vor, daß ein Dichter sich entschuldigte, wenn er in erkennbar überkommener Versform schrieb. Bei nachlassender Gespanntheit bediene er sich auch manchmal des Alexandriners, sagt Canudo.

Der letzte, der unmittelbar vor der symbolistischen Formrevolution und während sie eigentlich schon im Beginnen war, die traditionelle Formenlehre der französischen Lyrik fest umschrieb, war Théodore de Banville, in seinem *Petit Traité de Poésie Française von 1872*.[1] Aber man kann nicht etwa in Bausch und Bogen erklären, Banville habe damit einen einheitlichen Wall des Traditionalismus aufgerichtet, gegen den die Symbolisten Sturm liefen, so wie die Romantiker gegen die Aufklärung angestürmt seien. Sondern die Dinge liegen ungleich verwickelter. Denn auf der einen Seite ist das Baumaterial dieses Walles der Tradition kein einheitlich klassisches, und weiter hat Banville die Möglichkeit etlicher Durchbrechungen geahnt, wenn nicht gar selber Durchlässe mit eingebaut; und auf der andern Seite ist das Verhalten der Symbolisten diesem *Traité*

[1] Ich zitiere im folgenden nach der Nouvelle Édition 1922, Paris, Bibliothèque Charpentier.

Digitized by Google

gegenüber durchaus nicht ein bloß und in allen Punkten feindseliges; sondern manches daraus entwickelten sie weiter, und einiges übernahmen sie genau so, wie es geboten wurde. So muß denn jede Formbetrachtung der modernen französischen Lyrik bei einem gründlichen Studium der Theorien Banvilles beginnen.

2. BANVILLES POETIK

Die Basis für sein Gesetzbuch erhält Banville durch zwei oft wiederholte und variierte Grundsätze. Inhaltlich bedeuten ihm Lyrik alle, aber auch nur und ganz allein solche „Gefühle und Gedanken", die auf das „Übernatürliche" in uns Bezug haben, derart, daß ein Zustand der „Gottlosigkeit oder Leugnung unserer göttlichen Wesenheit" *(l'athéisme ou négation de notre essence divine)* keinerlei Lyrik hervorbringen könne. All diese Aufschwünge ließen sich aber „in Wirklichkeit" *(réellement)* nur durch den Gesang ausdrücken, und jeder Prosaausdruck der gleichen Gefühle erinnere an einen Gesang „oder scheine die Übersetzung eines Gesanges".[1] Weil man jedoch über die ursprüngliche und eigentliche Art der gesungenen Lyrik zur gesprochenen und geschriebenen hinausgegangen sei, so müsse ein Merkmal gegeben sein, das das Gedicht von der Prosa (und also auch von der Prosa lyrischen Inhalts) deutlich absondere. Hier bedient sich Banville des griechischen Etymons für *poésie* und *poème*; *ποίησις* und *ποίημα* gingen auf das Verbum *ποιεῖν*, machen, zurück, und ein Gedicht sei ein derart „gemachtes", geformtes Sprachgebilde, daß man kein Wort daran ändern oder verschieben könne, daß es etwas „definitiv" Gestaltetes sei im Gegensatz zur Prosa, die irgendeinen Zusatz oder eine Abstreichung immer ertrage. Ausdrücklich fügt Banville gleich im Anfang seines Traktates hinzu, daß es um dieser Veränderungsmöglichkeiten der Prosa willen keine „Prosagedichte" gebe, noch jemals geben könne, *malgré le Télémaque de Fénelon, les admirables Poèmes en prose de Charles Baudelaire et le Gaspard de la Nuit de Louis Bertrand.*[2] Würde Banville mit dieser „definitiveren" Formung des Gedichtes der Prosa gegenüber nur auf sorgfältigere und schönere Stilarbeit hinweisen, so hätte er ein ganz willkürliches Geschmacksurteil abgegeben und gar keine Grenzbestimmung vorgenommen. Aber später, den Strophen gegenüber, kommt er auf seinen *ποιεῖν*-Grundsatz zurück. Er schreibt (in Kursivdruck als allgemeines Gesetz): *Si une strophe est combinée de telle façon qu'en la coupant en deux on obtienne deux strophes, dont chacune sera individuellement une strophe complète, elle n'existe pas en tant que strophe.* Er wählt als Beispiel die mächtige Zwölfzeilerstrophe in Victor Hugos *Napoléon II.* Hier werden durch Reimbindungen untereinander zusammengeflochten die ersten vier Zeilen und dann die folgenden acht. Es ist ganz deutlich, daß die

[1] a. O. S. 115. [2] a. O. S. 6.

Digitized by Google

vier und die acht Zeilen ein und derselben Strophe angehören, denn sinngemäß senkt sich die Stimme am Ende der vierten Zeile nicht zu einem endgültigen Abschluß oder Punkt; man steht vielmehr dort am Ende eines kürzeren Anlaufs, vor einer Art Doppelpunkt, und nun folgt der weittragende Sprung der acht Zeilen. (Reimstellung der ganzen Strophe ist: a b a b : c c c d e e e d.) Banville läßt dies nicht gelten, spricht von nur scheinbarer Einheit und erklärt: *Il est évident qu'en coupant cette strophe en deux après le quatrième vers nous obtenons deux strophes complètes et parfaitement bien portantes, l'une de quatre vers, l'autre de huit vers.*[1] Daraus geht hervor, daß er die „endgültige" Formung im Wesentlichen und Entscheidenden doch als eine äußere Bindung durch gesetzmäßige Verse, Reime und Strophen auffaßt.

Über das gesetzmäßige und wirkliche Vorhandensein des Verses entscheidet in erster Linie die Silbenzahl. Das wird nachdrücklich und eindeutig betont. *Le vers français ne se rythme pas, comme celui de toutes les autres langues, par un certain enlacement de syllabes brèves et longues. Il est seulement l'assemblage d'un certain nombre régulier de syllabes, coupé, dans certaines espèces de vers, par un repos qui se nomme césure.*[2] Die Zäsur, die für die rhythmische Ordnung der vorgeschriebenen Silbenzahl sorgt, wird also nicht für alle Verse gefordert und ist an zweiter Stelle genannt. Durchgängige Grundbedingung des französischen Verses ist die Silbenzahl. Sie darf sich nach Banville von eins bis dreizehn erstrecken, und für jede dieser erlaubten Möglichkeiten gibt er Beispiele. Er gibt auch sehr genaue Vorschriften *(règles mécaniques des vers)* über die Art der Silbenzählung, im Hinblick auf Diphthong, stummes *e*, Elision. Dabei wird ohne Angabe der Gründe das Gesetz diktiert. Etwa: *Ief est monosyllabe dans re-lief, fief; il est dissyllabe dans gri-ef.* Oder: bei *hier* liege die Zählung *hier ou hi-er au gré du poète.*[3]

Neben das bindende Gesetz der in allen Einzelheiten festgelegten Silbenzahl tritt aber noch ein zweites ebenso tyrannisches Gesetz, dessen leidenschaftliche Überbetonung das eigentliche und bekannteste Merkmal der Banvilleschen Theorie und Praxis ausmacht. Die vorhin erst teilweise angeführte Definition des französischen Verses enthält den Ausdruck *un certain nombre régulier de syllabes.* Hierin bekommt *régulier* seine volle Bedeutung erst, wenn man bedenkt, daß Banville den Vers nicht in seiner Vereinzelung denkt. *Régulier* bedeutet ihm „regelmäßig wiederkehrend", denn so selbstverständlich erfaßt er den Vers als Bestandteil eines Gedichtes (und zum mindesten als Teil eines Verspaares), daß er hinter *césure* fortfährt: *et toujours terminé par un son qui ne peut exister à la fin d'un vers sans se trouver reproduit à la fin d'un autre ou de plusieurs autres vers, et dont le retour se nomme la Rime.*

[1] a. O. S. 160/61. [2] a. O. S. 10. [3] a. O. S. 36.

Digitized by Google

So ganz und gar das über alles Wichtige, das Wesentliche und beinahe einzig Wesentliche ist für Banville der Reim, daß die meisten seiner tyrannischen und rückwärts gewandten und die meisten seiner freiheitlichen und in die Zukunft weisenden Gedanken mit der Vorstellung von der Allmacht des Reimes zusammenhängen. Er glaubt wirklich an solch eine Allmacht und spricht es wiederholt mit einem wahrhaften Fanatismus aus. *La rime . . . est l'unique harmonie des vers et elle est tout le vers*[1], heißt es einmal, und ein andermal gar: *. . . en français il n'y a pas de vie poétique sans la rime.* An der Fähigkeit zum Reimen erweist es sich, ob jemand ein Dichter ist oder nicht. Denn der Reim, *ce mot sorcier, ce mot fée, ce mot magique*[3], taucht zuerst im Geist des Dichtenden auf und zieht bestimmend den ganzen Vers nach sich: *si vous êtes poète, le mot type se présentera à votre esprit tout armé, c'est-à-dire accompagné de sa rime*[4], und: *ce bout du vers est la portion du vers qui est toujours trouvée la première.*[5] Und dabei handelt es sich um nichts Äußerliches oder rein Formales, da für den Dichter „geistiger Inhalt und Reim ein und dasselbe sind" *(puisque pour lui pensée et rime ne sont qu'un)*, derart, daß er genau so lange „gut reimt", als er „wahrhaft sein Denken ausdrückt", und in ein mangelhaftes Reimen verfällt, *dès que sa pensée s'embarrasse.*[6] Wer dem Reim derart monotheistische Verehrung entgegenbringt (und dies nicht aus theoretischer Grübelei, sondern indem er ganz naiv zum allgemeinen Gesetz erhebt, was den Kern und Zwang seiner eignen künstlerischen Veranlagung ausmacht, denn für Banville waren Reimen und Dichten wirklich identisch), der muß naturgemäß jedes geringste Abweichen von der technischen Regel als eine Sünde gegen den Geist der Dichtung verdammen. *Licences poétiques — il n'y en a pas*, schreibt er in den ersten Zeilen des *Encore la Rime* betitelten vierten Kapitels. Wie schroff dies im Hinblick auf den Reim gemeint ist, das beweist wenige Seiten später[7] ein Vorwurf gegen Voltaire. Der reime *aussi mal que possible différent* auf *tyran*, wobei das Schluß-*t* des ersten Wortes einen „groben Fehler" bedeute. Die gleiche schulmeisterliche Unerbittlichkeit wird ausdrücklich auf das gesamte Gefüge des Verses und der dichterischen Sprache überhaupt ausgedehnt: „Wieso und warum sollte es dichterische Freiheiten geben? *Quoi! sous prétexte qu'on écrit en vers, c'est-à-dire dans la langue rythmée et ordonnée par excellence, on aurait le droit d'être désordonné et de violer les lois de la grammaire ou celles du bon sens!*"[8] Und ebenso kategorisch wie die Freiheiten des Reimgebrauchs verbietet Banville die Inversion.

In die allgemeinverbindlichen Gesetze der Silbenzahl und des Reims, dazu der grammatischen Satzordnung, ist also das Dichten des Individuums fest eingeschlossen. Einmal scheint es so, als

[1] a. O. S. 47. [2] a. O. S. 161. [3] a. O. S. 49. [4] a. O. S. 51.
[5] a. O. S. 59/60. [6] a. O. S. 58. [7] a. O. S. 75. [8] a. O. S. 63/64.

Digitized by Google

erwäge Banville immerhin die Möglichkeit individueller Versgestaltungen. Ein Genie könne allenfalls daran denken, neue „Rhythmen" zu finden. Aber es ergibt sich aus der anschließenden Betrachtung, daß er hier unter „Rhythmen" strophische Versverbindungen versteht.[1] Am Einzelvers darf ihm niemand rütteln, und selbst von den Versuchen auf dem Gebiet neuer Strophen-Kombinationen rät er dringend ab. Es gebe so viele Vorbilder, unter denen man wählen könne! Es gebe eine Unzahl von „Rhythmen", die nie gelebt hätten, weil sie „außerhalb aller musikalischen Harmonie" geschaffen seien, und es gebe auch „so viele vortreffliche", daß ein Dichter in seinem ganzen Leben nicht alle anwenden könne.

Soweit ist Banville gewiß als ein starrer Dogmatiker überkommener Normen anzusehen, und die Weiterentwicklung der französischen Poetik mußte sich gegen ihn richten. Aber mit alledem ist auch erst in Banvilles Theorie ein Teil von dreien erfaßt. Nur muß man im Auge behalten, daß er zu einer widerspruchsvoll schillernden Einheit ineinandergeflochten hat, was ich hier analytisch drittele.

Banville selber, und das ist der zweite Aspekt seiner Abhandlung, fühlt sich keineswegs als ein Klassizist und Rückschrittler sondern viel eher als ein Revolutionär. Es gibt für ihn einen Türkenkopf, auf den er immer wieder losschlägt, und das ist Boileau. Boileau selber hat nach Banville gar kein Ohr für Verse, es kommt ihm nicht darauf an, sie „platt, dumpf, mißtönig und trocken"[2] zu gestalten. Und dieser ganz unmusikalische Mensch stelle nun in seiner Ars poetica „sinnlose, dumme und tödliche Regeln" auf, er umwickle den vordem „freien" Vers mit „abscheulichen Wickelbändern", und zwar durch einen Akt der willkürlichsten, auf „nichts" gestützten Tyrannei.[3] Banvilles Entrüstung gilt insbesondere und fast ausschließlich der grundlegenden Vorschrift über die Zäsur:

Que toujours dans vos vers le sens, coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

Bei allen Völkern und zu allen Zeiten, erklärt Banville feierlich, seien Sinn und Rhythmus des Verses „wie zwei Vögel" frei nebeneinander her geflogen, *ne s'interdisant ni l'un ni l'autre le droit de s'écarter d'un coup d'aile, pourvu qu'ils arrivent ensemble au même but.* Hier ist, wieder mit der Naivität des Künstlers, in aller Selbstverständlichkeit ein neues Element in die erste Definition des Verses eingeschoben. „Rhythmus", als ein musikalisches Schreiten von Akzent zu Akzent gedacht, erhält die gleiche Wichtigkeit für den Vers wie die Silbenzahl; und dieser Rhythmus darf nicht in allen Punkten vom logischen Sinn abhängig, er darf nicht durch die Vorschrift der großen Pause nach dem Halbvers gehemmt sein. Vor Boileau habe solche willkürliche Hemmung nicht bestanden, die

[1] a. O. S. 158ff. [2] a. O. S. 89. [3] a. O. S. 89—93.

Digitized by Google

größten Dichter des klassischen Jahrhunderts hätten sich ihr nicht durchweg unterworfen, aber das Joch sei nun doch aufgerichtet gewesen, und erst Victor Hugo habe die eigentliche Befreiung davon gebracht.

Mit dem gleichen leidenschaftlichen Überschwang, womit er sich gegen Boileau kehrt, bekennt sich Banville zu Hugo. Alle Verswissenschaft, schreibt er gleich im Eingang des Traktats, sei „in einem einzigen Buch" zusammengedrängt, in der *Légende des Siècles . . ., qui doit être la Bible et l'Évangile de tout versificateur français.*[1] Und später: *. . . en fait de vers, bien lire Hugo, c'est tout apprendre.*[2] Er zitiert auch in weitem Umfang, und ohne daß er sie irgendwie für übertrieben hielte, Victor Hugos stolze *Réponse à un acte d'accusation: Je suis le démagogue horrible et débordé*, und wenn er daran etwas auszusetzen hat, so ist es nur die auch für einen Meister und Revolutionär unerlaubte „poetische Lizenz", *Londre* und *Versaille*, statt *Londres* und *Versailles* zu schreiben.[3]

In dieser *Réponse* rühmt sich Hugo nicht nur seines unbestrittenen Verdienstes, die Monopolstellung des „edlen Wortes" verdrängt und „dem alten Wörterbuch die rote Mütze aufgesetzt" zu haben. Auch die Befreiung des Alexandriners sei sein Werk, triumphiert er:

Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
Je fis souffler un vent révolutionnaire.

Dieses Verdienst ist ihm neuerdings nach zwei Seiten hin einigermaßen bestritten oder doch geschmälert worden. Der Theoretiker Maurice Grammont[4] unterscheidet zwischen einem ursprünglichen Alexandriner als *vers syllabique, composé de deux membres ou hémistiches* und einem klassischen Alexandriner als *vers rythmique.* Hierbei ist Rhythmus definiert als *le retour à intervalles sensiblement égaux des temps marqués ou accents rythmiques.*[5] Im klassischen Alexandriner ist nun nur insofern eine festliegende Gleichförmigkeit gegeben, als die Einkerbung zwischen den beiden Vershälften nicht ihren Platz ändern kann. Dagegen ist innerhalb der Halbzeile rhythmischer Spielraum vorhanden: *Chaque demi-vers est aussi divisé en deux parties ou mesures, se terminant chacune sous un temps marqué ou accent rythmique. Il est trop évident que si chacune des quatre mesures a trois syllabes, sa durée est approximativement égale au quart du temps total; mais le nombre des syllabes de chaque mesure peut varier de 1 à 5.*[6] Der viertaktige klassische Vers hat also trotz des gesetzmäßigen Einschnitts in der Mitte reiche Möglichkeit, den Rhythmus wechselnd und ausdrucksreich zu gestalten. In Grammonts Beispielen findet man den Corneille-Vers: *Dans un si grand*

[1] a. O. S. 2. [2] a. O. S. 85. [3] a. O. S. 66/67.

[4] Ich zitiere hier aus Grammonts kleinem Lehrbuch *Petit Traité de Versification française, 5ième éd. 1924, Paris, Armand Colin.* In großer Ausführlichkeit hat G. seine Forschungen und Theorien ausgebreitet in dem Werk: *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie, 3ième éd. 1923, Paris, Champion.*

[5] a. O. S. 47. [6] a. O. S. 49.

Digitized by Google

revers que vous reste-t-il? / Moi und den Racine-Vers: *Jéhu, le fier Jéhu, trem|ble dans Samarie.*[1] Beide Male ist die volle Dauer eines Viertelverses auf eine einzige Silbe konzentriert. Nach dieser Feststellung liegt es nicht mehr so, daß Hugo etwas vor ihm ganz Unfreies zur Freiheit geführt habe. Der klassische Alexandriner besaß bereits in seiner Viertaktigkeit die Möglichkeit, zwei rhythmische Akzente frei zu behandeln. Hugo erweitert die rhythmische Bewegungsmöglichkeit, indem er (ohne Antastung der Silbenzahl des ganzen Verses, wohlgemerkt!) den Hauptakzent nach der sechsten Silbe, also den festen Einschnitt der Mitte, unterdrückt und dadurch die gesamten zwölf Verssilben unter drei Akzente gliedert. Seine Einführung des „romantischen Trimeters" bedeutet also nicht etwa ein erstes Freimachen und Rhythmieren der vorher despotisch eingezwängten und abgezählten „Alexandriner-Bataillone", sondern nur einen Fortschritt im Rhythmieren unter Beibehaltung des Silbenzählens. Und weiter hat der Trimeter nicht etwa den klassischen Tetrameter verdrängt, er ist nur gelegentlich neben ihn getreten, *il s'est glissé dans ses rangs pour y produire des contrastes.*[2] Somit bedeutet also Hugos Verstechnik keine eigentliche Revolution, keinen völligen Umsturz des Gegebenen und seinen Ersatz durch etwas ganz anderes und durchweg anderes sondern nur eine teilweise Fortentwicklung. Zu zweit aber ist diese Fortentwicklung selber nichts, was Hugo von sich aus als etwas ganz Neues und Erstmaliges gefunden hat, vielmehr nur das Wiederaufnehmen einer Tradition. *Le vers romantique,* schreibt Grammont und belegt es im einzelnen, *n'est pas né au XIX^e siècle, mais remonte directement au XVI^e.*[3] Die Plejade bedient sich des Trimeters, die Klassiker wenden ihn skrupellos in der Komödie an, gehen ihm aber auch in der hohen Tragödie nicht ganz aus dem Wege. So bleibt also von dem revolutionären Glanz über dem Ruhme der Hugoschen Versform nicht allzu viel übrig. Es geht damit wie mit französischen Revolutionen überhaupt: bei näherem Hinsehen findet man starke Familienähnlichkeiten zwischen den neuen und den alten Männern, und die scheinbar ganz zerrissene Tradition hat den Umsturz mit geringen und gut vernarbenden Wunden überstanden.

Man könnte Banville für einen in sich widerspruchsvollen Menschen halten, weil er auf der einen Seite Victor Hugo als großen Formrevolutionär verherrlicht und andererseits doch selber genau weiß, wie eng die französische Romantik dem französischen Mittelalter und der französischen Renaissance verknüpft ist. Aber zum mindesten liegt kein persönlich bewußter Widerspruch vor. Für den Franzosen Banville besteht die Revolution eben schon im Zurückgreifen auf eine frühere französische Ausdrucksform, unter Bekämpfung (einer bei aller Heftigkeit gar nicht sonderlich tiefgehenden Bekämpfung) der Boileauschen Regel.

[1] a. O. S. 52. [2] a. O. S. 54. [3] a. O. S. 53.

Digitized by Google

Die erste romantische Schule hatte mit leidenschaftlicher Vorliebe zu mittelalterlichen Stoffen gegriffen, mittelalterliche Baukunst zu neuen Ehren gebracht, auch in der Prosaform gern das Mittelalter nachgeahmt. Daneben war auf dem Felde der Lyrik eine lyrische Lieblingsform der Renaissance, das italianisierende Sonett, neu belebt worden. Banville greift mit beiden Händen nach der Fülle der alten, dem Mittelalter wie der Renaissance angehörigen festen Gedichtformen. Sonett und Madrigal, Rondeau, Ballade, Lai, Chant Royal usw. werden eingehend beschrieben und gepriesen. Es ist nicht nur die Freude des Humanisten an der Wiederbelebung der Vergangenheit, was Banville hierzu treibt. Sondern es ist auch und vor allem seine Grundauffassung, daß ein Gedicht etwas „Gemachtes", etwas in unverrückbare Formen Geschlossenes sei, und daß der Einzelne diese Formen von der Allgemeinheit zu übernehmen und innerhalb der nationalen Überlieferung zu suchen habe. Und es hängt mit der Auffassung vom „Machen" des Gedichtes eng zusammen, wenn Banville den Lyriker zum Kunsthandwerker, zum „gelernten" Arbeiter und Meistersinger ausbilden möchte. Zu unserer Zeit, schreibt er tadelnd und warnend, „hat man im Künstler und Dichter nur den Denker, Propheten und «vates» sehen wollen, der sicherlich in ihm steckt; aber auch ein Handwerker muß in ihm sein": *il doit contenir aussi un ouvrier, qui, comme tous les ouvriers, doit avoir appris son métier par imitation et en connaître la tradition complète.*[1]

Wohl spricht Banville von den *Vers libres*, nennt sie sogar *le suprême effort de l'art*[2] und erläutert sie in drei Formen bei Molière, La Fontaine und Musset, noch ehe er von den *Poèmes traditionnels à forme fixe* handelt, aber er versteht darunter nur den mehr oder minder freien Wechsel überkommener Versformen innerhalb der gleichen Strophe, oder die mehr oder minder freie Reimfolge zwischen gleichartigen Versen, niemals dagegen ein Hinausgehen über die traditionelle Silbenhöchstzahl und niemals den Verzicht auf den Reim. Wenn er an anderer Stelle[3] Mussets „aristophanischen Chor" in *On ne badine pas avec l'amour* ausführlich zitiert: *Doucement bercé sur sa mule fringante, Messer Blazius s'avance dans les bluets fleuris . . .*, so ist dieser Chor für ihn Bestandteil einer *comédie en prose* und keineswegs ein Gedicht in „freien Versen". Mussets „freie Verse" sind etwa in *Rolla*[4] zu suchen, weil hier die Reimfolge der Alexandriner wechselt.

So kann man unter diesem zweiten Aspekt des *Petit Traité* sehr wohl sagen, daß der Revolutionär Banville nicht nur gar keine richtige Revolution in Szene setze, weil ja sein Meister Hugo selber kein eigentlicher Formrevolutionär sei, sondern daß sich in Banvilles Liebe zu den vorklassischen Gedichttypen eine besonders sklavische Liebe zu überkommenen Formketten erweise: die eine Vorschrift

[1] a. O. S. 167. [2] a. O. S. 177.
[3] a. O. S. 149 *(De la Tragédie au Madrigal).* [4] a. O. S. 180.

Digitized by Google

der Mittelzäsur werde bekämpft, und an die Stelle dieser einen und verhältnismäßig leichten Fessel seien die vielfältigen verzwickten und drückenden Bindungen gesetzt, die in den Normen der Ballade, des Triolets usw. usw. enthalten sind.

Nun aber bleibt ein dritter und der für die Entwicklung der französischen Lyrik entscheidende Aspekt der Banvilleschen Poetik zu betrachten (wobei noch einmal betont werden muß, daß bei Banville selber diese Dreiheit ständig ineinanderfließt).

In Jules Romains' und Georges Chennevières *Petit Traité de versification* von 1923[1] heißt es mit sehr weitgehender Berechtigung, es gebe keine Abhandlung über französische Verskunst, *qui fasse autre chose que répéter les principes de Malherbe.*[2] Eine erläuternde und rechtfertigende Anmerkung hierzu spricht von Banvilles Poetik. In der Hauptsache wird von ihr ausgesagt, sie habe den in langer Praxis gelockerten Grundsätzen Malherbes die alte Strenge wiederzugeben gesucht. Banville wird also mit einiger Übertreibung als reiner Klassizist aufgefaßt. Dann aber folgt der Zusatz, „etliche Neuerungen" seien dennoch vorhanden, und in einigen zeige sich *le pressentiment d'une technique nouvelle, sans que ni les contemporains, ni Banville lui-même, en aient aperçu l'importance et la fécondité.* Das ist ungenau und ist zu wenig. Denn was Banville außerhalb seines Traditionalismus bietet und in einem Widerspruch dazu, den er selber tatsächlich nicht merkt, das sind nicht eigentlich einzelne feste Vorschriften. Sondern es ist eine ständig vorhandene, bisweilen nur angedeutete und zwischen den Zeilen vibrierende, bisweilen höchst untheoretisch und naiv ausgesprochene Forderung. Man kann sie Musikalität nennen, und jedenfalls ist alles Vorwärtsgewandte und Freiheitliche bei Banville mit seinem Willen zur Musikalität verknüpft.

Von Anfang an hat er erklärt, daß eigentliche Lyrik gesungene Dichtung sei. Er hat betont: *Le vers est parole humaine rythmée de façon à pouvoir être chantée, et, à proprement parler, il n'y a pas de poésie et de vers en dehors du Chant. Tous les vers sont destinés à être chantés et n'existent qu'à cette condition.*[3] Aber worin besteht die Rhythmierung, die „das menschliche Wort", und genauer: die das französische Wort sangbar macht?

Ich sehe von der Verwirrung ab, die daraus entsteht, daß Banville mehrfach auch da von „Rhythmen" spricht, wo er tatsächlich „Strophen" meint. In seiner Einleitung definiert er Rhythmus als taktmäßige Bewegung: *Le Rythme est la proportion que les parties d'un temps, d'un mouvement, ou même d'un tout, ont les unes avec les autres.*[4] Aber was ist mit dieser Definition für den französischen

[1] Ich zitiere nach der 8. Auflage, Paris, Gallimard 1924. Das Buch, auf das ich nachher genau eingehe, ist aus Vorlesungen entstanden, aus einem *enseignement régulier (cours théorique et travaux pratiques) à l'École du Vieux Colombier, année 1921/1922.* Es ist ein Gegenstück zu den *Notes* Duhamels und Vildracs.
[2] a. O. S. 25. [3] a. O. S. 3. [4] a. O. S. 3.

Digitized by Google

Vers gewonnen, der doch ausdrücklich auf Silbenzählung beruht, die Silben immer nur zählt, nicht wägt und der auch die Zäsur nur *dans certaines espèces de vers*[1] besitzt? Alles menschliche Sprechen hat Rhythmus, nur eben, soweit es Prosa ist, „komplizierten und veränderlichen". Wo nimmt der Lyriker den spezifisch lyrischen Rhythmus her? Indem er nicht spricht, sondern singt, meint Banville kindlich. Man müsse nur immer den Willen zur Musik haben, nur immer an das Singen denken, dann sei alles klar und einfach.[2] Der psychologische Grund, weshalb Banville der Frage des Rhythmus nicht genauer nachgeht, liegt auf der Hand. Was ihn bei seinem eigenen „Singen" (d. h.: gesangsmäßig aufgefaßten Dichten) fast ausschließlich erfüllt, ist nicht die rhythmische Bewegung sondern der Klang. Man erinnere sich seines Ausspruches, der Reim sei „der ganze Vers". Alle angestrebte Musik erfüllt sich ihm im vollen Gleichklang der Versenden. Man wäge noch einmal seinen Ausspruch, Sinn und Rhythmus dürften sich um einen Flügelschlag voneinander entfernen, *pourvu qu'ils arrivent ensemble au même but.* Hier ist *but* durchaus als „Versende", „Versziel" zu nehmen; heißt es doch im gleichen Zusammenhang: *la Rime suffit pour garder au vers son rythme et son harmonie*[3], und Boileaus befehdete Regel wird daraus erklärt, daß dem 17. Jahrhundert der Sinn für den Reim abhanden gekommen sei.

Jetzt erscheint der Reim, der sich unter dem ersten Aspekt als die schärfste der von Banville geforderten formalen Knebelungen und als etwas von außen an den Dichter Herangetragenes ausnahm, vielmehr als die innigste Befriedigung des persönlichen Verlangens nach musikalischem Ich-Ausdruck und gleichzeitig als ein Fesselöser. Denn unter dem Schutze des Reimes, der „der ganze Vers" ist, sagt sich Banville von der Mittelzäsur des klassischen Alexandriners los, mit einer übermütig verächtlichen Handbewegung schiebt er die Vorschriften über das Enjambement beiseite, sogar für einen „charmanten Hiatus" begeistert er sich, denn „der Reim erlaubt es dem Vers, frei zu bleiben".[4]

Ein solcher Taumel erfaßt ihn, wenn er an die reimverbürgte Freiheit des Lyrikers im Musikalischen denkt, daß ihm nicht einmal die von Hugo gewonnenen Versfreiheiten genügen. *Quel malheur que cet Hercule victorieux aux mains sanglantes n'ait pas été un révolutionnaire tout à fait, et qu'il ait laissé vivre une partie des monstres qu'il était chargé d'exterminer avec ses flèches de flamme!* Er, mit seiner gewaltigen Hand, hätte den Vers noch ganz anders aus allen Banden lösen, hätte ihn „absolut freimachen" können, *mâchant seulement dans sa bouche écumante le frein d'or de la Rime!* Was dem Giganten Hugo mißglückt sei, fährt Banville resigniert fort, das werde niemand nach ihm vollbringen, und so werden wir eben nur „eine unvollständige Revolution gehabt haben". Und

[1] a. O. S. 10. [2] a. O. S. 10. [3] a. O. S. 91. [4] a. O. S. 91.

Digitized by Google

gleich darauf hält diese Resignation nicht stand: *Non, ce n'est pas assez . . . — J'aurais voulu que le poète délivré de toutes les conventions empiriques, n'eût d'autre maître que son oreille délicate, subtilisée par les plus douces caresses de la Musique.*[1] Dieses stürmische und wahrhaft revolutionäre Verlangen, nur das eigene Ohr über den Vers entscheiden zu lassen und Ordre nur von der Musik zu nehmen, ein mit so vielen andern Forderungen Banvilles in Widerspruch stehendes Begehren, ist zum Kernstück im Programm der Symbolisten geworden. (Freilich ist das symbolistische Programm, soweit es auf die Form geht, ebenfalls ein widerspruchsreiches.)

Es liegt nun aber nicht so, daß Banville etwa nur durch diesen einen allgemeinen Ausbruch den Symbolisten bedeutsam geworden wäre. Sondern an mehreren Stellen und ganz besonders in der *Conclusion*, die man als eine Reihe von Aphorismen bezeichnen kann, finden sich auch einzelne — nicht Vorschriften, vielmehr Fingerzeige, die fast sofort Wirkung taten.

Schon wo er innerhalb des Traktats von der Aufgabe des Reimes spricht, „überraschend" zu wirken, warnt er davor, eine solche Überraschung durch die Verwendung gegenteiliger Ideen zu erstreben. Nichts überrasche weniger, als wenn man von Weiß auf Schwarz überspringe.[2] Der gleiche Gedanke wird in den Schlußbetrachtungen zu einer Ablehnung der Antithese erweitert: . . . *n'abuse pas, et je dirais presque, n'use pas de l'antithèse . . . Au contraire les similitudes, les gradations, les gammes de couleurs et de sons pareils sont le dernier mot de l'art.*[3] Verwerfung der Antithese, Vorliebe für Abstufungen und nun gar die Anempfehlung von „Farben-Tonleitern" (eine Synästhesie, die die romantische Neigung zum Malerischen mit der symbolistischen Leidenschaft für die Musik verschmilzt) — man glaubt einen Symbolisten reinsten Gepräges sprechen zu hören.

Als Folge der Grundauffassung vom musikalischen Wesen der Dichtung erscheint noch ein zweiter zukunftsschwerer Rat: das Gedicht hat die Aufgabe, erregend auf Stimmung und Phantasie des Lesers zu wirken, erregend und nicht bindend. Das heißt, er darf nicht feste Beschreibungen der Dinge erhalten, sondern er soll nur in Schwingung versetzt werden zum Schöpfen eigener Bilder: *La poésie a pour but de faire passer des impressions dans l'âme du lecteur et de susciter des images dans son esprit, — mais non pas en décrivant ces impressions et ces images.* Einen Baum darf man nicht in allen Punkten wirklichkeitsgetreu darstellen, sondern man muß ihn „sichtbar machen" *par un ordre de moyens beaucoup plus compliqués et mystérieux.*[4] Auch dies geheimnisvolle Evozieren ist ganz und gar symbolistische Forderung geworden.

Und schließlich enthält die *Conclusion* einen (nicht sonderlich klar formulierten) Gedanken, der für die gesamte moderne Lyrik,

[1] a. O. S. 107/108. [2] a. O. S. 77. [3] a. O. S. 263. [4] a. O. S. 262.

Digitized by Google

über den Symbolismus hinaus, grundlegend ist. Er lautet: *la Forme qui se présente à ton esprit est toujours la Forme d'une Pensée; mais un homme qui pense en mots abstraits n'arrivera jamais à traduire sa pensée par une forme. Tout au plus l'emprisonnera-t-il dans un lieu commun.*[1] Es liegt auf der Hand, daß *une forme* nicht das gleiche bedeuten kann wie *la Forme. Forme*, durch Majuskel und determinierten Artikel verallgemeinert, ist Gedankenausdruck schlechthin, auch in abstrakten Worten, auch in solchen Bildern, die ihre Bildhaftigkeit verloren haben, die Gemeinplätze sind und als solche unpersönlich und abstrakt wirken. Dagegen ist *une forme* eine konkrete Gestaltgebung, ein persönlicher Bild- oder, wenn man an Banvilles *faculté maîtresse* denkt, ein persönlicher Klangkörper. (Banville, der den Reim für den „ganzen Vers" setzt, hätte ihn gewiß auch mit der *forme* identifiziert.) So enthält dieser Ausspruch — nicht etwa eine Abkehr von Reflexions- und didaktischer Poesie und ein Bekenntnis zur „reinen", zur ungedanklichen Gefühlslyrik, sondern die Forderung, alles „Denken" in eine „Form", in Bild oder Klang umzusetzen. Wie eine Ahnung und antizipierende Rechtfertigung der schönen und fragwürdigen Rätselspiele Mallarmés und Valérys nimmt er sich aus.

3. DIE KLANG-ELEMENTE

Im allgemeinen ist Banvilles Traktat als eine rückwärts gewandte, den Fortschritt hemmende Arbeit angesehen worden. Die ausführliche Banville-Monographie des Franzosen Max Fuchs[2] weist darauf hin, daß der Traktat als Lehrbuch für Mädchenschulen geschrieben wurde, und faßt einige spätere Zusätze als unmittelbare und unpersönliche Angriffe gegen die freiere Technik der Symbolisten auf. Träfe dies wirklich zu[3], dann hätte sich Banville in der gleichen unhaltbaren Lage befunden wie Boileau in der *Querelle des Anciens et des Modernes*. Boileau, der die Liebe zur *Raison* reichlich ebenso oft und eindringlich predigte wie die Liebe zur Antike, kämpfte gegen die Anhänger der Vernunft, geriet in Widersprüche und kam zu einer halben Versöhnung. Banville, der für die musikalische Freiheit des Verses ebensosehr eintrat wie für die Beachtung vorhandener Formen, konnte unmöglich mit ganzem Herzen diejenigen befehden, denen gerade Musikalisierung des Gedichtes am Herzen lag. Zumal es zwischen den Symbolisten und ihm auch eine ganz bestimmte „reaktionäre" Gemeinsamkeit gab: denn in ihrer Liebe zu schönen Klängen, pretiösen Spielen und romantischen Verkleidungen haben sich die Symbolisten sehr gern der festen und künstlichen alten Gedichtformen, des Sonetts, der

[1] a. O. S. 263. [2] Paris 1912.

[3] Jacques Madeleine in seiner genauen Kritik der Monographie bestreitet es, ohne aber genauer auf die fortschrittlichen Ideen des Traktats einzugehen (Rev. d'hist. litt. de la France, 1912).

Digitized by Google

Ballade, des Rondeaus usw., bedient, die ja gerade von Banville empfohlen wurden.

Aber davon abgesehen und mit der Blickrichtung gerade auf die Neuerungen des Symbolismus kann man feststellen, daß zum mindesten Paul Verlaines *Art Poétique* in den meisten seiner Strophen fast eine Paraphrase Banvillescher Ansichten enthält. *De la musique avant toute chose* lautet die erste Zeile und erste Forderung, *de la musique encore et toujours!* heißt es emphatisch am Schluß. Die Vorliebe für die Nuance, für das Schwebende, die Ablehnung des Rhetorischen finden ihre Entsprechungen bei Banville. Die Bevorzugung des *Impair*, des Verses mit ungerader Silbenzahl, ist nichts, was zu Banvilles Lehre in Widerspruch steht, der ja selber solche Verse gelten läßt, und Verlaines Begründung, der ungerade Vers sei *plus vague et plus soluble dans l'air* (wobei *air* mit der Doppelbedeutung von „Luft" und „Melodie" spielt), ist eine Begründung aus eben dem musikalischen Bestreben, das beide Dichter vereint. Nur die Forderung *de rendre un peu la Rime assagie* richtet sich feindlich gegen Banville.

Ich teile nicht die Meinung Franz Nobilings[1], daß es sich hier um eine „scherzhafte Selbstironie" handle, da Verlaine selber Überfluß an Reimen und Innenreimen habe *(Oh! la nuance seule fiance ...)* Nein, er meint es wohl ganz ernst, und jedenfalls ist der Kampf gegen den Reim oder das Übergewicht des Reims ein wesentlicher Charakterzug in der Technik sehr vieler Symbolisten und der von ihnen beeinflußten Späteren. Aber wenn man sich fragt, aus welchem Grunde diese Bekämpfung des Reims oder seiner Vormachtstellung erwächst, so stößt man auf einen durchaus Banvilleschen Grund.

Der Reim wird nämlich nicht etwa befehdet, um den Vers zu entmusikalisieren, sondern im Gegenteil seiner stärkeren, vielfältigeren und geschmeidigeren Musikalisierung zuliebe. Der Musiker Banville war ein Monomane des Reims, er hörte nur den Reimklang (als den „ganzen Vers"), es schlug nichts anderes an sein Ohr, als eben dieser deutliche und etwas schrille Gleichklang in der betonten Schlußstellung, und dieses eine Gellen übertönte und verschlang alle anderen Klangmöglichkeiten des Verses. Und nun, nach Banville, handelte es sich darum, die von ihm geforderte Versmusik zu verfeinern und zu vervollständigen. Der Schlußklang des Verses sollte neben dem hellen und vollen auch einen gedämpfteren Ton haben können, er sollte der Verszeile die Möglichkeit offen lassen, auch ihrerseits musikalisch zu wirken.

Das musikalische Bedürfnis der Symbolisten war ein so großes, daß es ihren gesamten Bildern und Vergleichen (und so auch ihren Buch- und Gedichttiteln) entscheidendes Gepräge gab. Brunetière hat auf diesen Unterschied zwischen den Klassikern, Romantikern

[1] Schulausgabe Paul Verlaine, Poésie et Prose S. 14 (Westermann-Texte).

Digitized by Google

und Symbolisten in Frankreich hingewiesen[1]: die klassische Ästhetik bedient sich architektonischer Vergleiche und Bilder (*œuvre construite, fondations, préambule* etc.); vom 18. Jahrhundert ab holt die literarische Ästhetik ihren Bildvorrat aus der Malkunst *(peinture, pittoresque, coloris* usf.); und bei den Symbolisten wimmelt es von *sonates, symphonies, modulations, variations sur un thème* usw. Solches Durchtränktsein von musikalischen Vorstellungen führte sie dazu, die von Banville allgemein geforderten *gammes de couleurs* gerade in musikalischer Hinsicht zu verfeinern.

Über das hier von ihnen teils neu Geschaffene, teils ins Licht Gestellte und Unterstrichene ist seitdem zweimal von französischen Dichtern selber theoretische Auskunft gegeben worden, zuerst in Duhamel und Vildracs *Notes sur la Technique Poétique*, dann in Romains' und Chennevières *Petit Traité de Versification.*[2]

Ehe aber auf die einzelnen musikalischen Bereicherungen eingegangen wird, ist hier eine prinzipielle Bemerkung nötig, die auf meine gesamten Ausführungen über die dichterische Form Bezug hat. Die vier genannten dichterischen Theoretiker gehören alle ihrem Wesen nach nicht zum Symbolismus, dem sie alle — nicht anders als alle, die in diesem Jahrhundert französisch schreiben — formal verpflichtet sind. Eine Betrachtung dichterischer Formen oder Ausdrucksmittel schlechthin muß zu anderen Gruppierungen führen und anderen Ergebnissen als eine literarhistorische Untersuchung. Eine Form an sich ist etwas Neutrales, sie kann aus verschiedenen Ursachen entstehen, sie kann, je nach den Verhältnissen und nach der Verbindung mit anderen Formen, dies oder jenes bedeuten, z. B. Trägerin komischer oder tragischer Wirkungen sein. Gewiß ist, daß Form und Inhalt sich bedingen und in Wechselwirkung stehen. Aber eine literarische Untersuchung, die, von der Form ausgehend, zum geistigen Gehalt vordringt, ist in ständiger und fast unvermeidlicher Gefahr zu irren, Wesentliches falsch zu sehen oder zu übersehen. Wenn ich hier formale Entwicklungen der modernen französischen Lyrik betrachte, so präjudiziere ich damit in nichts dem anschließenden geistesgeschichtlichen Überblick; ich erleichtere ihn nur, indem ich dann dort, wo ich das Formale zur Erhellung und Bekräftigung eines Geistigen heranziehen muß, auf Bekanntes und gesondert Studiertes zurückverweisen kann.

In einigen Allgemeinbemerkungen über die Musik des Verses ähneln die *Notes* bis zur Wortwörtlichkeit Banvilles Forderungen. *Il faut souvent se chanter ses vers et les chanter à quelque autre. — Le poète doit plus de confiance à son oreille qu'à l'Institut phonétique.*[3] Die Aphorismen über den Reim dagegen (das ganze Heft ist in Aphorismen geschrieben und vermeidet sorgfältig alles Systematisieren und Regelgeben) beginnen mit Verlaines Versen von den

[1] *Symbolistes et Décadents* (Revue des deux mondes 1888.)
[2] Ich spreche im folgenden davon als von den *Notes* und dem *Petit Traité.*
[3] a. O. S. 29, S. 50.

Digitized by Google

torts de la rime und einer nur halb ernst gemeinten Zurückweisung dieses Vorwurfs. Der Reim besitze das, was man im Theaterhandwerk «*les utilités*» nenne, er könne zierlichen, komischen, pathetischen Effekt hervorbringen — aber doch eben nur Effekt, und nicht innere Wirkung, ist die Meinung. Wenn einer gelegentlich mit ein paar glänzenden Reimen „loslege" *(décrocher)*, so sei das nur eine Sportleistung, *question de sport*. Im Wesentlichen aber verfüge die Poetik jetzt über „andere Protagonisten". Einige dieser neuen oder neu zu Ansehen gelangten alten Mittel werden genannt. Vor allem die Allitteration, die außer ihrem „euphonischen" Eigenwert auch noch den einer rhythmischen Unterstützung besitzt, als *une aide précieuse pour la «cadence»*, (Beispiel aus Vielé-Griffin: *Car l'heure est frêle et mouillée | Comme un reflet de fleur au fleuve*).[1] Ebenso wird dem Innenreim solch ein Doppelwert zugesprochen, da sein Wohlklang „die Zäsur zu präzisieren vermöge". Das hierfür aus Rabelais entnommene Beispiel: *... entrez qu'on fonde icy la loy profonde* ist freilich nicht sehr überzeugend, da man diese und die entsprechenden Verszeilen auch unter Auflösung der graphischen Einheit durchaus in zwei Kurzverse zerlegen könnte.[2] Der Verlaineschen Forderung des *Indécis* werde klanglich auch noch besser als durch die Assonanz durch eine gleiche Tönung der Konsonanten am Versausgang bei wechselnden Vokalen gedient, so in den Versschlüssen Jules Laforgues *aise-guise, Muses-glaneuses*.[3] Andrerseits sei auch große Wirkung zu erzielen, *un relief saisissant*, durch das von Boileau verpönte Gleichbleibenlassen der Worte am Versschluß, so durch ein vierfaches *... que j'aime* am Ende aufeinanderfolgender Zeilen bei Gustave Kahn.[4] Von hier aus ist es begreiflich, daß die *Notes* auch „die alte, so lang verbannte *laisse*" mit Freuden wieder auftauchen sehen.[5] Zwischen der assonierenden und reimenden Laisse unterscheiden sie nicht; es versteht sich nach dem Vorhergesagten, daß sie beiden Arten Vorzüge zubilligen müssen. Endlich sprechen die *Notes* noch von etlichen *équilibres phonétiques*, die sie nicht genau erklären können, oder vielmehr wollen, denn: *à quoi bon classer toutes ces musiques*? Da sind „Vokal-Arabesken" wie Rimbauds *Un hydrolat lacrymal lave*, Spiele mit Liquiden wie Verlaines *le bleu fouillis des claires étoiles*.[6]

Die jungen Theoretiker von 1909 fürchteten ein Übermaß an Theorie; vor allen Dingen sollten *toutes ces musiques* frei bleiben vom Regelzwang, so daß sie sich jedem individuellen musikalischen Bedürfnis anschmiegen könnten. Aber als Duhamels und Vildracs größerer Gesinnungsbruder und Gruppenführer Jules Romains ein reichliches Dutzend Jahre später nach dem Chaos des Krieges inmitten dadaistischer und pythischer Bestrebungen mit dem schlichten Chennevière zusammen den *Petit Traité de Versification* ausarbeitete, da war aus der Angst vor der Regel eine Angst vor dem

[1] a. O. S. 35. [2] a. O. S. 36. [3] a. O. S. 48.
[4] a. O. S. 47. [5] a. O. S. 47. [6] a. O. S. 39/40.

Digitized by Google

Chaos, neue Sehnsucht nach dem Gesetz geworden. Jules Romains, ein genialer Sucher und Neuerer, dem im Lyrischen, Epischen und Dramatischen gleicherweise ein oberster Platz gebührt, versuchte und versucht selber immer wieder an die Stelle des Reims etwas Geschmeidigeres und Unabgebrauchteres zu setzen, *un rapport de sonorités plus inédit, plus frais, plus approprié aux circonstances métriques.*[1] Im *Petit Traité* verleugnet er nichts und gibt er nicht das geringste preis von all diesen Bemühungen und allen Errungenschaften der Symbolisten. Aber statt des *à quoi bon classer?* und der lockeren Aphorismen findet man nun eine genaue Ergründung, Ordnung und Festigung der musikalischen Möglichkeiten außerhalb des Reims, und der alte Reim selber wird keineswegs spöttisch beiseite geschoben, sondern mit gleichem Ernst behandelt wie jede andere *sonorité.*

Nur freilich merkt man es auch der Behandlung des Reims selber an, daß die erstrebte neue Festigung den symbolistischen Errungenschaften keinen Abbruch tut. Der Reim wird durchaus nach dem Gehör bestimmt. Ein Augenreim wie *mer-aimer* gilt nicht als *rime proprement dite, tue-laitue* zählt als männlicher Reim, *vertu-tuent* ist „prosodisch einwandfrei", *blême Béthléem* zählt als *rime mixte.*[2] Als eine Reimart wird auch noch empfunden, was frühere Zeiten als Assonanz bezeichneten: *multitude-amertume* gilt als *rime imparfaite,* und *Europe-roc* als „gemischter unvollkommener Reim".[3] (Der Ausdruck Assonanz dürfte in der alten Fachanwendung deshalb vermieden sein, weil der *Petit Traité* vielerlei „Anklänge" kennt, nicht nur die vokalischen am Versschluß.) Ja, der *Petit Traité* geht mit der Bezeichnung „Reim" noch wesentlich freigiebiger um: *amorti-domestique* heißt *rime par augmentation, étoiles-toits: rime par diminution.* Und *machine-péniche* wird als *rime renversée* gewertet, *rouge-toujours* als *rime renversée mixte,* und selbst *cortège-prophète* erhält noch den Titel „Reim", *rime renversée imparfaite*[4] nämlich. Mit alledem hat der alte und eigentliche Reim eine sehr weitläufige Verwandtschaft erhalten. Nicht nur Banville, auch Verlaine noch hätte sich geweigert, all diese halben und viertel Klanggemeinschaften als Reime anzuerkennen. Eine ganze Schar von *Vers-libristes* mußte durchaus individualistisch dem eigenen musikalischen Gefühl folgen und das musikalische Gefühl des Publikums verfeinern, ehe die Möglichkeit dieser Romainsschen Systematisierung gegeben war.

Das gleiche Systematisieren von Freiheiten bringt der Abschnitt über die Reimstellungen.[5] Zum Innenreim, der zwei Silben des gleichen Verses miteinander in Gleichklang verknüpft (wobei die eine die Endsilbe des Verses sein kann, aber nicht sein muß), tritt etwas Weitergreifendes und Beweglicheres, die einfache und die doppelte

[1] Zitiert in D. u. V.'s *Notes* S. 48. [2] P. T. a. O. S. 63/64.
[3] a. O. S. 65. [4] a. O. S. 66—69. [5] a. O. S. 69—71.

Digitized by Google

avance. Die Vorrückung ist eine einfache, wenn die Reimsilbe in einem Vers am Ende steht, und nur im anderen vom Versende fort um ein oder mehrere Silben „vorgerückt" ist *(J'ai les oreilles qui me brûlent, . . . / Ne me parle plus de Marseille)*; sie ist doppelt, wenn die reimenden Silben beide Male im Versinnern stehen *(Le temps sommeille au fond de l'être / Et les instants montent en bulles)*. Wenn man bedenkt, daß auch diese Vorrückungsreime unvollkommene und unvollkommene umgekehrte sein, und dazu, daß sie auch weiter auseinanderliegen können als nur vom einen zum unmittelbar folgenden nächsten Vers, so erschrickt man freilich über ein solches Maß von musikalischer Verfeinerung. Denn die Klangwirkung ist eine derart subtile geworden, daß sie für nicht besonders hellhörige und besonders geschulte Ohren leicht verloren gehen kann. Und sicher ist auch bei dieser Überfeinerung eine Gefahr und Tendenz im Spiel, der man innerhalb der modernen französischen Dichtung noch oft begegnen wird: es liegt nicht immer in ihrer Macht und nicht immer in ihrem Willen, sich „an alle" zu wenden, sie ist nicht immer frei von geistigem und ästhetenhaftem Hochmut, und einige ihrer künstlerischsten Hervorbringungen leiden unter einem Zusatz von Snobismus.

Romains und Chennevière, die als Dichter dieser Vorwurf durchaus nicht trifft, haben als Theoretiker nur Vollständigkeit im Registrieren der musikalischen Mittel angestrebt. Wenn sie hierbei den Begriff des Reimes so weit ausdehnen, daß schließlich fast eine Unspürbarkeit herauskommt, so haben sie in gewissem Sinn ein Gegengewicht geschaffen, indem sie die musikalischen Wirkungen der „heterophonen Akkorde"[1] betonten. (Man muß bedenken, daß es sich im *Petit Traité* um ein Lehrbuch vielleicht weniger für Dichter als für das Publikum handelt, das zum Hören erzogen wird.) Ja, diesen „klangverschiedenen Akkorden" wird fast die größere Bedeutung beigelegt. Ein Reim ist nur ein Sonderfall unter den Akkorden, er kommt durch die *Homophonie*, durch die Identität oder für das Gehör vorhandene Identität der Vokale in den Akkordsilben zustande. Dagegen ist ein *accord proprement dit* ein solcher, in in dem *hétérophonie* der Vokale herrscht: *bonheur-mort* z. B. oder *sentinelle-nulle*. Was zusammenklingt, sind die tönenden Elemente nach dem Vokal oder die Stützkonsonanten vor ihm oder diese beiden Silbenteile. Indem nun aber der *Petit Traité* diese heterophonen Akkorde genau die gleiche Stufenfolge der Verfeinerungen und Verflüchtigungen durchlaufen läßt wie die Reime, also auch unvollkommene und umgekehrte Akkorde und solche *par augmentation* und *par diminution*, und Akkorde in doppelter *Avance*-Stellung gelten läßt, indem er gar zu den Versen *Le péril tourne alentour; / Un pas écrase les feuilles* die Erklärung abgibt, hier handle es sich um einen *accord imparfait mixte avancé de 4 au premier et de 3 au second*[2], so gelangt er auch hier und hier erst recht über

[1] a. O. S. 72—80. [2] a. O. S. 79.

Digitized by Google

die größere Zartheit der musikalischen Tönung hinaus zu ihrer Unhörbarkeit. Verse, die sich nur und allein auf solche Klänge stützten, würden kaum der Gefahr entgehen, nicht mehr als Verse erkannt zu werden.

Die Verfasser des *Petit Traité* wissen das, und darum haben sie das andere Element des Verses, der nicht auf Klang allein, sondern ebenso sehr auf Bewegung gegründet ist, darum haben sie den Rhythmus in einem wesentlich strengeren Sinn behandelt als den Klang. Auf klanglichem Gebiete die Erben und Fortsetzer des Symbolismus, sind sie in den Fragen des Rhythmus ungleich mehr seine Gegner als seine Nutznießer.

4. DAS VERSMASS

Auch auf dem Gebiet des Rhythmus gehen die Freiheitsbestrebungen der Symbolisten von Banville aus; aber hier ist die Spannung zwischen Vater und Söhnen (oder wenigstens etlichen Söhnen) bis zum Bruch getrieben worden.

Man muß einen Gedankengang Romains-Chennevières auf Banville anwenden. Im *Petit Traité* heißt es: *. . . les créateurs du verlibrisme, qui ont communément respecté la rime, en sont venus à rejeter toute obligation de rythme. Ils procédaient ainsi non à une réforme, mais à une destruction essentielle du vers. Et c'est la survivance de la rime qui a longtemps dissimulé cette destruction à ceux mêmes qui l'avaient accomplie.*[1]

Ich wies darauf hin, daß für Banville der Reim den „ganzen Vers" ausmacht, daß sein Interesse im wesentlichen dem Klang des Verses gilt, und daß dieser Klang für ihn im wesentlichen nur der Klang des Schlußreimes ist. Womit er auf seine Art dem allgemeinen französischen Sprachgesetz folgt, von dem sogleich noch weiter die Rede sein wird, dem Betonungsgesetz, Akzente auf die letzten einer Gefühls- und Gedankenpause vorangehenden Tonsilben zu werfen. Ich wies darauf hin, daß auf solche Weise der Reim für Banville die doppelte Eigenschaft der Bindung und Befreiung besitzt. Er ist eine knechtende Bindung bei ihm, zugleich aber auch die einzige, die alle andern mehr oder minder überflüssig macht. Banville spricht immer mit einer gewissen Nachlässigkeit und Unlust, mehrfach mit widerspenstigem Trotz von den Regeln über die Zäsur, über das stumme *e*, über den Hiatus und das Enjambement, wie sie erst im 17. Jahrhundert eingeführt wurden. (Der Hiatus ist mehr eine Sache des Rhythmus als des Klangs, da der Zusammenprall ungedeckter Vokale zu Pausen führt. Die Anwendung des Enjambements widerspricht durchaus nicht dem Gesetz der Endbetonungen; denn indem ein Enjambement Satzteile auseinanderreißt, die im allgemeinen zusammengehören, will es gerade

[1] a. O. S. 24.

Digitized by Google

eine besondere Atempause des Gefühls oder Gedankens, eine besondere Unterstreichung und Isolierung herbeiführen.) Es sei eigentlich nur *LA LACHETÉ HUMAINE* (in anprangernd großen Lettern)[1], die all diesen Regelzwang so lange hingenommen habe. Man darf aber über diesem rhythmischen Freiheitsdrang Banvilles zweierlei nicht vergessen. Einmal eben, daß er Halt sucht am reinen, tönenden und möglichst reichen und sinnfälligen Reim; und zum andern, daß er nirgends von dem Prinzip der Silbenzählung abweicht. Man kann weitherziger oder engherziger zählen — aber auf alle Fälle bestimmt die Silbenzahl den Vers, und eine Strophe setzt sich immer aus Versen zusammen, die Entsprechung ihrer Silbenzahlen besitzen. Sobald diese Entsprechungen nicht in klarer Symmetrie durchgeführt sind, hat man es nach Banvilles Ansicht schon mit jenen „freien Versen" zu tun, die er zwar schätzt, aber vor denen er warnt.

Die Symbolisten nun lockern einerseits in der gezeigten Art die schützende Reimverknotung. Sodann aber führt sie ihr individualistisches Verlangen in der Behandlung des Rhythmischen nicht nur über Banville hinaus sondern völlig von ihm fort. Dies verstehe ich so. Solange man den Vers nach seinen Silben abzählt und hierbei nur freier verfährt als Banville, ist man noch in seiner Bahn. Man baut dann wie er und nur entschiedener als er „befreite Verse", *vers libérés*. Das ist der Fall bei Verlaine und Rimbaud, die sich im Rhythmischen nur dem Grad und nicht der Art nach von Banville unterscheiden. Sobald man aber die Silbenzählung überhaupt aufgibt und durch einen selbständigen irgendwie zu bestimmenden Rhythmus ersetzt — dies „irgendwie" ist die schwierigste, umkämpfteste und auf eine Zirkelquadratur hinauslaufende Frage der französischen Verslehre —, in diesem Augenblick hat man etwas grundsätzlich Neues begonnen: man schreibt dann nicht mehr in „befreiten", sondern in „freien Versen", in eigentlichen *vers libres*. —

Victor Hugo hatte sich gegen die klassischen „Alexandrinerbataillone" aufgelehnt, und Banville hatte sich mit dieser Rebellion im ganzen zufrieden gegeben. Jetzt richtete sich das Freiheitsverlangen gegen den Alexandriner als den typischsten und bedeutungsschwersten Vers der französischen Tradition überhaupt. Man empfand ihn nicht nur und nicht so sehr als Fessel, denn als lästige Gewohnheit, vor der es sich um der Bewahrung der eignen Persönlichkeit willen zu hüten galt. Die *Notes* bleiben noch im Bilde Hugos, wenn sie vom Alexandriner verlangen, er solle bei seinem Auftauchen „vergessen lassen, *qu'il porte l'uniforme des anciennes troupes régulières et qu'il marche au pas de parade*. Freilich dürfe dies Auftauchen nur ein gelegentliches sein, *parmi le vers libre . . . dans l'armée bariolée et pittoresque des mètres*.[2] Aber man komme eben allzu oft nicht los von dem eingefahrenen Gleis: *En voilà un qui*

[1] Banville a. O. S. 94. [2] *Notes* a. O. S. 8.

Digitized by Google

commence en vers libres. Bien! Et puis, dix minutes après, on se réveille en chemin de fer: Chassez l'alexandrin, il revient au galop.[1]

Die gleiche Klage, nur vertiefter und schroffer, findet man bei Claudel, und zwar nicht etwa dem jugendlich revolutionären, sondern dem reifen und alternden, denn seine *Réflexions et propositions sur le vers français* tragen das Schlußdatum „Tokio, 7. I. 1925".[2] Claudel steht dem romantischen Alexandriner noch ablehnender gegenüber als dem klassischen. Er hat eine starke Abneigung gegen Victor Hugo, den man im Übermaß „als unvergleichlichen Verskünstler" gepriesen habe. Gewiß, seine Verse seien reich, farbig, klingend — aber *quel remplissage! ... quelle diminution de la qualité et de la densité!*[3] Im höchsten Grade sei Hugo das, was die Romantiker alle mehr oder minder seien: Redner. Und darin besteht die Eigentümlichkeit des romantischen Alexandriners dem klassischen gegenüber: er ist nicht mehr Gedankenträger sondern rhetorischer Ausdruck: *au lieu d'être l'instrument de la pensée, il n'en fut plus que le héraut, trop souvent enroué.*[4] Sobald nun dem Alexandriner andere Aufgaben gestellt werden, als dem Gedankengang des *honnête homme* oder der Agitation des Redners zu dienen, sobald Musik von ihm verlangt wird, ist er gleicherweise in beiderlei Gestalt, der klassischen wie der romantischen, der gebundenen wie der befreiten, verloren: *du moment où l'alexandrin a perdu son caractère mnémotechnique et lapidaire pour s'essayer à la musique, il était condamné à la ruine.*[5] Wieso aber lebt er dennoch, ohne Daseinsberechtigung, weiter? Weil, beantwortet sich Claudel diese Frage, ein Grundzug des französischen Wesens im *besoin de la nécessité* besteht. *Le Français a horreur du hasard, de l'accidentel et de l'imprévu.*[6] Und etwas später wird das ausgesponnen und verdeutlicht: *la «gêne» est pour lui un symptôme de cette nécessité dont il a besoin. Peu importe que le sens et le sentiment soient sacrifiés comme ils le sont dans les trois quarts de la poésie française, si la mesure et la rime sont respectées.*[7] Man nehme hierzu die eingangs erwähnte Erklärung Canudos im Vorwort seines großartigen *Poème du Vardar*, im Zustand der Entspannung verfalle er auch wohl in den Alexandriner, so hat man eigentlich in all diesen Anfeindungen des Alexandriners seine schönste Ehrenrettung: er entspricht der französischen Natur. Und man wird von einer andern Seite her sogleich zum selben Resultat gelangen.

Was die auf musikalischen und persönlichen Ausdruck dringenden Symbolisten am Alexandriner (und am traditionellen Vers überhaupt) abstößt, ist sein Prinzip der Silbenzählung. Sprachmusik sei etwas viel zu Feines und Verwickeltes, als daß sie sich auf die Dauer mit

[1] a. O. S. 28.
[2] Erschienen in der Nouvelle Revue Française, Okt.-Nov. 1925. Ich zitiere die Studie als *Réflexions*.
[3] a. O. S. 432. [4] a. O. S. 428. [5] a. O. S. 561.
[6] a. O. S. 423. [7] a. O. S. 558.

Digitized by Google

rohem Zählen begnügen könne, *d'un procédé aussi rudimentaire et barbare que simplement compter*, schreibt Claudel[1], und schon 1892 spottet Gustave Kahn: *Nous avions mis au concours la définition du vers parnassien. En voici le résultat: «Premier prix: un certain nombre de pieds qui se comptent sur les doigts.»*[2]

Nun bedarf es gewiß keiner Erörterung und keines Beweises, daß ein wirklicher Vers eines wirklichen Dichters niemals, auch zur Zeit der Klassik und des Parnasses nicht, durch das bloße Abzählen „von Füßen an den Fingern" zustande kommen und als eine bloße Silbenhäufung bestimmten Umfangs wirken konnte. Sondern immer mußten die Silben in einer rhythmischen Gliederung vom Dichter empfunden und vom Hörer erkannt werden.

Worin besteht dieser Rhythmus? Man muß sich der Antwort von der negativen Seite her nähern. Das Französische verfügt über keine Versfüße im tatsächlichen Wortsinn, es kann aus absolut betrachteten Silben weder Daktylen oder Trochäen, noch auch Spondeen bilden, denn seine Silben sind an sich weder lang noch kurz, sondern neutral. Sie erhalten Quantität nur durch ein das gesamte französische Sprechen beherrschendes Gesetz, das der Schlußbetonung. Gelängt wird immer die letzte Silbe, die einen klingenden Vokal aufweist. Das einzelne Wort ist im Grunde durchweg oxytonisch, Paroxytona gibt es nur bei Wortausgängen mit stummem e in der letzten Silbe, und, mindestens im raschen Sprechen, ist das Verstummen dieser Wortausgänge ein wirklich völliges. Der einzelne Satz erfährt eine Längung am Satzschluß, und er gliedert sich in Satzteile, indem jeder Teilausgang gelängt wird. Die Gliederung kann eine logische, sie kann eine affektische sein — immer kommt sie durch die Schlußlängung zustande. Es wäre sehr verlockend, dieses Hineilen zur jedesmal letzten Silbe aus dem allgemeinen französischen Drang zu Handlung, Wirkung, Mitteilung zu erklären. Ob für solche rein geistige Erklärung des Phänomens ein schlüssiger Beweis zu erbringen ist, weiß ich nicht, glaube es auch kaum, da Sprache nicht vom Geist allein sondern zwischen Geist und Materie erzeugt wird; aber sicher ist das im Spiel, was in ihren mystischen Stunden Baudelaire „Korrespondenz" und Mallarmé den „Dämon der Analogie" genannt haben. Nur wenn sich das Individuum aus besonderem Grund gegen das allgemeine Strömen der Sprache stemmt und an den Sinn eines einzelnen Wortes klammert, wird der Akzent und mit ihm die Längung von der Endung auf die sinntragende Silbe zurückgezogen; aber solche Zurückziehung *(absólument, térrible, beaúcoup)* wird weniger als affektisch denn als affektiert empfunden und vermag sich nur auf Augenblicke und

[1] a. O. S. 561.

[2] Zitiert nach André Barre, Le Symbolisme, Paris 1911, S. 337 Anm. — Barres ausführliches Kapitel über Kahn geht nicht nur auf dessen Schriften sondern vor allem auch auf eine Unterredung *(un entretien sur ses théories)* mit ihm zurück (a. O. S. 329 Anm.).

Digitized by Google

ohne Sicherheit dem allgemeinen Gesetz gegenüber zu behaupten.[1] Das französische Sprachmaterial besteht also aus einer unendlichen Reihe quantitativ gleichartiger Silben, von denen die jedesmal letzte eines Zusammenhanges (Satzteiles oder Satzes) gelängt wird und eben dadurch die übrigen Silben des gleichen Teiles zu Kürzen stempelt.

Der erste Theoretiker des *vers libre*, Gustave Kahn, umgeht das Silbenzählen (oder glaubt es zu umgehen), indem er von „organischen Verszellen" spricht. Eine solche Zelle besteht aus einer Silbeneinheit für Ohr und Sinn, sie ist *un fragment le plus court possible figurant un arrêt de voix et un arrêt de sens*. Demgemäß skandiert Kahn einen Racine-Vers: *Oui je viens / dans son temple / adorer / l'Éternel*.[2] Das ist kaum anders skandiert, als Grammont tut, der den klassischen Alexandriner in vier Takte zerlegt, freilich mit Unterstreichung der Zäsur am Ende des Halbverses; das entspricht auch gewiß und sinnfällig der tatsächlichen rhythmischen Gegebenheit besser als die zwangsweise Zerhackung durch die Alternations-Theorie: *Oui, jé viens dáns son témple adórer l'Éternél*[3]; aber es ist ebenso gewiß allein aus der allzu rudimentären Zellenlehre Kahns nicht herzuleiten. Denn es ist nicht einzusehen, weshalb die „organischen Zellen" nun gerade Verszellen bedeuten. Aus solchen rhythmischen Grundeinheiten für Ohr und Sinn setzt sich genau so die französische Prosa zusammen, ihr kürzester Satz (etwa *je vais / partir* oder *le ciel / est bleu*) und ihre längste Periode. Deshalb heißt es denn auch in Kahns Theorie weiter, ein Vers entstehe, wenn solche Zellen „in verwandschaftliche Beziehungen" gesetzt würden; *les parentés s'appellent allittérations et assonances*.[4] Hier wird also das Klang-Element zu Hilfe gerufen, und zwar in seiner diffuseren Form, denn die Verpflichtung des Reimes glaubt Kahn ebenso ablehnen zu müssen wie die Bindung an die Silbenzahl. Aber auf solche Weise vermag er keine Verse zu gestalten, sondern höchstens eine singsang-artig klingende Prosa; und wenn man seine Gedichte ansieht, so sind sie teils straffer organisiert, als seine Theorie vorsieht, teils wirklich nur musikalische Prosa.

Kahn übersieht in seiner Angst vor Bindungen ein Dreifaches. Zum ersten ist es durchaus nicht gleichgültig, wie sich die „Zelle" zu-

[1] Hierauf und auf das „Labile" der Erscheinung weist Theophil Spoerri hin in seiner Studie „Der Rhythmus des romanischen Verses" („Idealistische Philologie", München 1927, Heft 4). Aber merkwürdigerweise sagt er, der emphatische Akzent rücke von den „sinnschweren Grundsilben an den Anfang des Wortes". Das ist nicht richtig. Er rückt von der Endung gerade auf die „sinnschwere" Silbe, die den Stamm enthält *(térrible)* oder das differenzierende Stück einer Zusammensetzung *(beaúcoup)*, und diese Silbe muß auch nicht immer die vorderste sein *(absólument)*.

[2] Barre a. O. S. 337/8.

[3] Als Beispiel für die Lehre der „Alternisten" (Saran und Suchier), die aus dem französischen Vers einen regelmäßigen Wechsel einsilbiger Hebungen und Senkungen heraushören, im Gegensatz zu den „Isochronisten" unter Grammonts Führung, von Theophil Spoerri angeführt (a. O. S. 214).

[4] Barre a. O. S. 337.

Digitized by Google

sammensetzt. Als rhythmisch im eigentlichen Sinn wird sie nur dann empfunden, wenn der betonte, der gelängte Schlußteil nicht zu lange auf sich warten läßt, wenn das Ohr noch die Zusammengehörigkeit der vorangehenden minder betonten, rascheren Silben mit der Schlußstelle empfindet; nur dann ist aus Kürze und Länge, Senkung und Hebung ein wirkliches Versglied, ein Takt entstanden. Nun ist es höchst charakteristisch, daß der Dichter Claudel und der Experimental-Phonetiker Lote unabhängig voneinander die Kapazität des französischen Ohres fast gleichartig bestimmen. Lote sagt, ein dichterischer Rhythmus sei vorhanden, wenn sich der Akzent nach höchstens fünf unbetonten Silben einstelle, Prosa dagegen entstehe „sobald mehr als fünf unbetonte Silben aufeinander folgen"; es gebe „lautlich gesprochen, keinen andern Unterschied zwischen Poesie und Prosa als das Weniger- und Weiterauseinanderliegen der Akzente". Claudel erklärt, das französische *phonème* bestehe aus einer langen Schlußsilbe, der *jusqu'à cinq ou six syllabes indifférentes* vorangingen.[1] Hieran scheint mir wesentlich, einmal, daß der Verstakt doch nur durch die verhaßte Silbenzählung zu ermitteln ist, zum andern, daß die ermittelte Höchstspannung dem Ausmaß eines Alexandriner-Halbverses entspricht. Von hier aus scheint mir der Alexandriner auch und gerade im musikalischen Sinn der französischen *nécessité* zu entsprechen.

Denn — und dies ist der zweite von Kahn übersehene Punkt — ein Takt wird als solcher, als Versglied, erst durch seine Wiederholung spürbar, die *hémistiche* wirkt in lautlich dichterischem Sinn erst dann als Rhythmus, wenn sie ihre Entsprechung findet. *Oui je viens dans son temple*, als ein Satz für sich, ist Prosa, obwohl fünf weniger betonte und raschere Silben der sechsten und akzenttragenden vorangehen. Erst durch die Entsprechung *adorer l'Éternel* wird das erste *phonème* als rhythmisches Gebilde erkannt. Wenn Banvilles Traktat ein Kuriosum einsilbiger Verse mitteilt:

Fort *Sort*
Belle, *Frêle!*
Elle *Quelle*
Dort. *Mort!*[2]

so ist das nur eine pretiöse Schreibweise, die die Fülle der Reime unterstreicht; rhythmisch hat man ein Verspaar vor sich mit freier Behandlung des stummen e im zweiten Vers.

Freilich darf man die Entsprechung der Versglieder nicht mit ihrer Gleichförmigkeit verwechseln. Grammont hat das wechselnde Spiel der Akzente gezeigt. Es kann Verlangsamung eines ganzen Verses innerhalb einer Versreihe eintreten, wenn er in wuchtigen

[1] A. Lote in *L'Alexandrin d'après la Phonétique expérimentale*, Claudel in den erwähnten *Réflexions*. Ich habe hier beides nach Spoerri (a. O. S. 222/23) zitiert, komme aber zu anderen Schlußfolgerungen als er.

[2] a. O. S. 11.

Digitized by Google

Tönen, Hebung nach Hebung, ohne zwischengefügte unbetonte Silbe spondeische Wirkungen anstrebt. Dennoch muß innerhalb des Verses eine zeitliche Entsprechung, eine Ausbalanzierung der Takte gewahrt sein. Fiele dieser „Isochronismus" fort, so wäre die Verswirkung zerstört; man würde dann sagen, der Vortragende zerreiße den Rhythmus. Ich erinnere mich des großen Eindrucks, den Mounet-Sully's Sprechweise auf mich machte. Der Horace-Vers *Rome a choisi mon bras, je n'examine rien*, wurde von ihm zu einer völligen Arie ausgebaut. Die Anfangs- und die Schlußsilbe *Rome* und *rien* schienen endlos zu rollen und erhielten auch sicher viele Sekundenteile mehr als die Akzentstellen *bras* und *mine*, der ganze Vers tönte länger aus als die ihn umgebenden; dennoch fühlte ich durchaus die Entsprechung der Verstakte und die Entsprechung zwischen diesem einen herausgehobenen Vers und seiner bescheideneren Umgebung. Ich sage das, um vor falschen Schlüssen zu warnen, die man aus Lotes Messungen ziehen könnte. Die Ausbalanzierung der einzelnen Verstakte innerhalb des Verses, der einzelnen Verse innerhalb der Strophe oder Tirade, diese Art des „Isochronismus" scheint mir durchweg den Rhythmus des französischen Verses zu bestimmen. Schnelligkeitswechsel zwischen einzelnen Versgliedern und ganzen Versen bringt Mannigfaltigkeit in den Ablauf, ist aber immer unterbaut und gezügelt von einem deutlich bleibenden Gleichmaß.[1]

Der dritte Punkt, in dem Kahns Theorie unvollständig ist, liegt in der mangelnden Abgrenzung des Verses. Die Aneinanderfügung der einzelnen Takte kann nicht eine willkürlich lange sein. Genau so wie das Ohr den Takt nur als Takt erfaßt, wenn ein Maximum an unbetonten oder schwächer betonten oder langsam anschwellenden Silben vor der eigentlichen Tonträgerin nicht überschritten ist, genau so hat es eine Kapazitätsgrenze für die Erfassung einer Taktsumme als Vers. Wird nach Erreichung dieser Grenze nicht ein deutlicher Abschluß markiert, so daß dem Ohr die Periode als ein gesondertes Ganzes gegenwärtig ist, dann geht wie beim zu weiten Abstand der Akzente der Verseindruck verloren. Es erfolgt Übergang in eine beschwingte, psalmodierende Prosa. Sehr bezeichnender Weise hat gerade der Meister dieser psalmodierenden Prosa, Claudel, gerade sie zum Range der eigentlichen und allgemein verbindlichen poetischen Form zu erheben versucht (worauf noch einzugehen ist),

[1] Der lebendigen Erscheinungsform des Verses, wie sie vom Dichter und Vortragenden gewollt, vom Hörer erfaßt wird, ist bisher niemand gerechter geworden als Grammont. Spoerris ausgezeichnete Studie überschätzt doch wohl den ästhetischen Wert physiologischer Experimente, die mit feinsten Instrumenten Atemkurven festhalten und den Zeitverbrauch auf hundertstel Sekunden ausmessen. Übrigens bleibt es eine offene Frage, ob ein Dichter oder ein Schauspieler oder irgendein Mensch denselben Vers auf gleiche Weise vorträgt, wenn er ihn als Dichter, Schauspieler, Mensch spricht, und wenn er ihn als Versuchsperson im Bann eines Laboratoriums und einer Apparatur „natürlich" hersagt.

Digitized by Google

genau so wie der Meister des Reimes, Banville, im Reim den „ganzen Vers" erblickte. Die Höchstzahl dessen, was ein französisches Ohr als Vers in seiner Zusammengehörigkeit erfassen kann, haben Romains und Chennevière vorsichtig (und für die gegenwärtige Hörgewöhnung) auf 16 Silben beziffert, und sie haben hinzugefügt, das sei *un maximum qu'il est délicat d'atteindre et qu'il serait très imprudent de dépasser.*[1] Bei dieser Ziffer scheint mir (bewußt oder unbewußt) die Rücksicht auf den Alexandriner mitzuspielen. Denn zwei Silben weiter wäre das Ausmaß von drei *hémistiches* erreicht und damit ein Zerfall des nur scheinbar einheitlichen Verses gegeben[2], und die Höchstzahl 17 ist vermieden, weil die französische Rhythmus-Empfindung dem *Impair* gegenüber geringere Belastung verträgt als der geraden Zahl.

Im genauesten Wortsinn bedeutet also „freier Vers" für jede Sprache eine contradictio in adjecto, denn ein Vers ist nur insofern vorhanden, als die Sprachbewegung an bestimmte Gesetze gebunden ist (weshalb man dann auch von „gebundener Rede" spricht): das Ohr muß den Rhythmus entsprechend wiederkehrender Takte und ihre Zusammenfassung in einzelne voneinander abgegrenzte Perioden erfassen, — man möchte sagen: überblicken können. Für das Französische ist beides in fester Beziehung an die Silbenzahl geknüpft.

Um den „freien Vers" begrifflich dennoch zu retten, d. h.: ihn als Bewegung von der Bewegung der Prosa abzusondern, ohne sich unsachlich hinter Klangverbindungen zu verbergen, haben Duhamel und Vildrac in ihren *Notes* von der *constante rythmique* gesprochen, *qui bat la mesure dans la mélodie continue.*[3] Unter der „rhythmischen Konstante" verstehen sie die deutliche Wiederkehr eines oder mehrerer Takte von Vers zu Vers, an beliebigen Stellen dieser Verse. Das läuft auf eine Halbheit heraus, denn es bezeichnet sprachliche Gebilde, die aus Vers und Prosa gemischt sind, nach ihren wiederkehrenden Versstellen und um dieser willen als Verse. Man könnte hiernach den *vers libre* definieren als einen regelmäßigen Vers, der um Prosabestandteile vermehrt ist. In den *Notes* heißt es: *Les vers réguliers sont... réduits à leur seule constante rythmique.*[4] Sieht man aber die Beispiele an, die für die verschiedenen Anordnungsmöglichkeiten der *Konstante* gegeben werden, so ergibt sich, daß die „Freiheit" nur sehr mäßig ausgenutzt ist: niemals dehnt sich der freie Versteil so weit aus, daß der gebundene übertönt werden und in Vergessenheit geraten könnte; und sehr häufig weisen die „freien" Bestandteile untereinander gleichfalls rhythmische Entsprechungen auf. Ich zeige das an dem ausführlichsten Beispiel der *Notes*, sechs Versen von Gustave Kahn, in denen der gesperrte Kursivdruck die *constantes rythmiques* bezeichnet[5]:

[1] Petit Traité S. 52.

[2] Der Rhythmus solcher drei *hémistiches* findet sich mehrfach völlig klar in die Prosadialoge des *Tombeau sous l'Arc de Triomphe* von P. Raynal eingesprengt.

[3] a. O. S. 14. [4] a. O. S. 14. [5] a. O. S. 15.

Digitized by Google

La voix retentit comme un hymne paré d'étoiles
parmi les drapeaux et les miroirs de fête;
des cadences de marteaux géants dans des forges,
hantées de chanteurs athlètes,
s'allument, frissonnent, sonnent et s'estompent
pour faire place aux chants doux des harpes.

Hier ist in V. 1 und 2 der Rhythmus der Konstante verdoppelt *(comme un hymne paré* und *et les miroirs)*, und die Vers-Enden *d'étoiles* und *de fête* entsprechen sich. In V. 3 ist die Konstante von untereinander gleichartigen Takten flankiert *(des cadences — dans des forges)*, zu denen sich der freie Takt von V. 4 gesellt *(hantées)*. V. 5 und 6 endlich bestreiten die freien Stellen durch drei gleichartige Takte: *s'allument, frissonnent, pour faire place.*

Mit einem gewissen Freiheitsstolz betonen die *Notes*, daß sie die *constante rythmique* zwar nach der Silbenzahl bestimmten, daß aber durch den „musikalischen Instinkt des Dichters" an die Stelle der Silbenzahl auch die *durée syllabique* treten könne.[1] Da nun aber im Französischen eine *durée syllabique* an sich gar nicht vorhanden ist, sondern immer nur durch das Gesetz der satzbetonten letzten Silbe zustande kommt, und da auf dem Verhältnis dieser letztbetonten Silbe zu den vorangehenden Silben der Takt, auf der Wiederholung, Ausbalancierung und Abschließung der Takte der Vers beruht, so bedeutet die *durée syllabique* keine größere Freiheit, als die bereits im klassischen Vers vorhandene Möglichkeit der Taktspannung von einer bis zu sechs Silben. Es sei denn, daß man das willkürlichere Berechnen des stummen e als ein völliges Aufgeben der alten Metrik betrachten wollte.

In Wahrheit ist der oft proklamierte *vers libre* nicht zustande gekommen. Sondern soweit die in „freie Verse" gekleideten Schöpfungen ihre lyrische Wirkung durch den Rhythmus (und nicht durch den Inhalt und durch den Klang) hervorbringen, sind sie im wesentlichen den gleichen Grundgesetzen unterworfen, die den klassischen französischen Vers regieren. Romains und Chennevières Satz: . . . *il n'existe pas de traité de versification verlibriste . . . . plus généralement, il n'existe pas de traité de versification française qui fasse autre chose que répéter les principes de Malherbe*[2] kann dahin erweitert werden, daß es ebensowenig als eine stichhaltige Theorie des *vers libre* wirkliche französische Gedichte in freien Versen gebe. Vielmehr gibt es bei denen, die am alten Vers kein Genügen fanden, zweierlei: einmal eine mehr oder minder geschickte, mehr oder minder offene oder durch Klangmittel versteckte Lockerung und Paraphrasierung des alten Verses; zum andern eine Ausdrucksart, der weder der Name Vers noch der Name Prosa gerecht wird: das Prosagedicht.[3]

[1] a. O. S. 16. [2] Petit Traité, S. 24/25.

[3] Was ich in § 6 um seiner inneren Beschaffenheit willen als „ursprüngliche Poesie" und „dritten Sprachzustand" absondere, ist, rein technisch betrachtet, doch immer wieder zwischen „befreitem Vers" und Prosagedicht aufzuteilen.

Digitized by Google

5. DAS *POÈME EN PROSE*

Vor den zweiten Teil seines *Esprit des Lois* wollte Montesquieu eine Anrufung der Musen stellen, ließ sie dann aber auf den Rat seines Verlegers als allzu seltsam inmitten eines rechtsphilosophischen Werkes beiseite. Er kam nicht darauf, diese *chose singulière* ein Gedicht zu nennen — wie sollte er auch? sie war ja in Prosa geschrieben —, aber er empfand sehr wohl ihre innerliche Verschiedenheit von dem Wesen des *Esprit des Lois*. In ihm ging es um analytische Klarlegung von Gedanken, in der *Invocation* um einen reinen Gefühlsausdruck (dessen Echtheit unter der Rokoko-Eleganz des Antikisierens nicht verkannt werden darf). Und dieser Gefühlsausdruck unterschied sich nicht nur durch seine Bildersprache, durch sein mythologisches Kleid von der Prosa des gelehrten Werkes sondern durchaus auch in Bewegung und Klang.

Wenn sich Remy de Gourmont in seinem „Maskenbuch" der Aufgabe gegenüber sieht, Vers und Prosa zu unterscheiden, weil die ursprüngliche Trennungslinie *d'une étroitesse presque invisible* geworden sei, dann erklärt er: *Le rythme du vers est indépendant de la phrase grammaticale; il place ses temps forts sur des sons et non sur des sens. Le rythme de la prose est dépendant de la phrase grammaticale; il place ses temps forts sur des sens et non sur des sons.*[1] In dieser Antithese ist wenigstens die Prosa eindeutig und allgemeingültig definiert, als diejenige Sprachart, worin Klarlegung des Sinnes die Sätze gliedert und akzentuiert. Dagegen ist etwas Enge und etwas Irrtum in der Versdefinition enthalten. Enge, insofern zu ausschließlich der Klang betont wird; Irrtum, insofern der Rhythmus ganz als Gegensatz zum Sinn aufgefaßt ist. Während er doch eine unmittelbarere und geheimere Art bedeutet, inneren Sinn, Stimmung und Herzschlag, zu übertragen, und hierzu des Klanges (im Sinn eines Reimes oder Akkordes) gar nicht bedarf.

Für Montesquieus *Invocation* (2) ist eine unentschiedene Zwischenlage charakteristisch. Auf der einen Seite findet man durchaus logische Gliederung, Verstakte in deutlichen Zusammenrückungen fehlen, und regelmäßig auftretende Reime oder Akkorde sind ebensowenig vorhanden. Wiederum ist der feierlich langatmende Rhythmus von Gebetsstrophen spürbar und vermittelt von sich aus (als selbständiger Sinnträger) Feierlichkeit. Und eine Abtönung der Klänge, ein in die Prosa gestreuter gelegentlicher Klangschmuck tritt mehrfach zutage. *(Je cours une longue carrière, je suis accablé ...* Oder: *on chante sur les chalumeaux.)* In jeder Beziehung also, rhythmisch, klanglich und inhaltlich sind hier Poesie und Prosa unlöslich ineinander geschmolzen. Es liegt ein Prosagedicht vor, und daß es sich um ein Gedicht handelt, dafür spricht auch die Kürze des kleinen Ergusses. Denn ein rein lyrisches Gedicht wird immer einen

[1] Livre des Masques Bd. II: Paul Fort.

Digitized by Google

relativ geringen Umfang haben. Reines und intensives Gefühl kann sich nicht lange unvermischt halten; in längeren Schöpfungen wird die Länge immer durch epische und gedankliche Inhalte erzielt. Was der *Invocation* zu einem *poème en prose* fehlt, ist nichts als der Name. Dies ist aber keine Zufälligkeit, sondern es entspricht dem Geist der Zeit, die auf Ordnung und Klarheit dringt. Entweder ein Ding ist Poesie: dann hat es die Uniform des Verses zu tragen; oder es ist Prosa: dann hat es die Vermischung mit der Poesie zu scheuen. Ist es ein Zwitter, dann muß es nach reiflicher Überlegung — Montesquieu überlegte hin und her — unveröffentlicht bleiben, denn es hat keine Daseinsberechtigung.

Jahre zuvor, als er sich noch gegen die Besessenheit durch das große und strenge Werk wehrte und ein Weltkind seiner Zeit sein wollte, schrieb Montesquieu für die *têtes bien frisées et bien poudrées* (um ihnen und sich selbst seine Dazugehörigkeit zu beweisen) den gequälten und schwachen *petit roman: Le Temple de Gnide*, der allein von der Liebe handeln will, in Wahrheit aber sie nur als Gesellschaftsspiel und Galanterie behandelt.[1] Unter dem Vorgeben, ein griechisches Manuskript zu übersetzen, scheut er hier nicht davor zurück, die einzelnen Abschnitte „Gesänge" zu nennen. Und auch hier ist durchweg nicht nur im Gebrauch der Bilder sondern auch in der Abtönung von Vokalen und Konsonanten und im Rhythmus der Sätze eine Annäherung an die Verssprache gegeben.

Während aber die unterdrückte *Invocation* als Prosagedicht wirklich eine *chose singulière ... (et qu'on n'a point encore faite)* und vielleicht wirklich im engeren Sinn das erste französische Prosagedicht ist, bedeutet die Form des *Temple de Gnide* nichts wesentlich Neues. Man wird nicht nur ähnliche pretiöse Rokokospielereien zwischen poetischer und prosaischer Form antreffen, sondern zu jeder Zeit und bei Autoren der verschiedensten Gemütslage, Weltanschauung und Bildung innerhalb erzählender und auch innerhalb didaktischer und philosophischer Werke auf pathetische Stellen stoßen, die sich der Lyrik annähern, in denen also Rhythmen und Klänge zu Eigenwerten anwachsen. Für kirchliche und religiöse Werke, so etwa für die Predigten Bossuets, die gern auch im spezifisch formalen Sinn als poetisch erklärt werden, dürfte hierbei die ständige Gegenwart von Bibel und Liturgie im Gedächtnis der Schreibenden oder Sprechenden wesentlich sein. Beim Roman aber scheint mir das Übergleiten in poetische Formen etwas derart Ererbtes und dadurch Selbstverständliches, daß eher das völlige Fehlen als das Vorhandensein dieser Erscheinung begründet werden müßte. Sind doch Prosaroman und -historie nur allmählich aus Versroman und -historie hervorgegangen. In Villehardouins Geschichtserzählung lösen sich die Tiraden der *Chansons de geste* noch nicht völlig und nur zögernd auf, und in den Volksbüchern des Mittelalters geht die

[1] Cf. meinen „Montesquieu" Bd. I, Kap. 5.

Digitized by Google

erzählende Prosa aus dem Zerfall der altfranzösischen Versromane hervor, wobei immer wieder ganze Versschollen im noch ungeklärten Strom der Prosa treiben. Wird heute (oder wurde gestern) die erzählende Prosa von poetischer Form überflutet, so bedeutet das, historisch gesehen, weniger eine Neuerung als eine rückläufige Bewegung: die erzählende Prosa, die jetzt der poetischen Form angenähert wird, hat sich im Mittelalter nur langsam und mühselig von ihr abgelöst.

Die Entwicklung der Lyrik ist eine andere gewesen. Sie ist kein Zerfalls- und Umbauprodukt, sie hat sich ganz aus sich selber heraus und für sich allein entwickelt. In der mittelfranzösischen Epoche des dichterischen Sinkens hat sie sich formal — im wesentlichen nur formal, aber darauf allein kommt es in diesem Zusammenhang an — ständig gekräftigt und ausgebildet. Als dann die Renaissance neue lyrische Formen brachte, da wurden diese von Völkern übernommen (von den Griechen, Lateinern, Italienern), die formal völlig durchgebildete und für sich bestehende lyrische Ausdrucksformen besaßen. So scheint es mir natürlich und geradezu notwendig, daß die Auflösung eines lyrischen Gedichts in Prosa oder seine Annäherung an die Prosa dem Franzosen des 18. Jahrhunderts als eine *chose singulière*, als etwas ganz Unerhörtes vorkommen mußte und noch heute der Menge der Franzosen unerhört vorkommt, und auf der andern Seite ebenso natürlich und notwendig, daß sich die erzählende Prosa niemals gleicherweise hermetisch gegen Formen der Lyrik und Versepik abgeschlossen hat.

Gewiß bedeutet die Darstellung von François Villons Rache an dem geistlichen Theaterfeind, die ich hier als früheste Vorläuferin des *Poème en prose* mitteile, einen rhythmischen und klanglichen Höhepunkt in dem ganzen Romangefüge Rabelais' (1), gewiß auch ist Rabelais ein besonders musikalischer Prosaist, und ebenso gewiß haben sich das 17. und 18. Jahrhundert sehr entschieden bemüht, ihre Prosa so logisch als möglich zu gestalten (und nicht nur ihre Prosa): dennoch sind formale Annäherungen an die poetische Form in der Prosa dieser Jahrhunderte mehrfach zu finden.

Naturgemäß mußte die Annäherung eine engere werden, sobald der Lyrismus überhaupt im Werte stieg: bei den Vorromantikern und Romantikern. Es ist besonders Chateaubriands Prosa, die Reichtum an poetischen Elementen, nicht nur an Bildern, sondern an Rhythmen und Klängen besitzt, und in ihr sieht man zum erstenmal völlig die Grenzverwischung zwischen Poesie und Prosa, die so vor allem wichtig wird für die Folgezeit. Aber man hüte sich davor, diese Grenzverwischung bei Chateaubriand allein aus einem Übermaß poetischer Veranlagung zu erklären. Derart also, als habe er keine regulären Verse dichten können oder wollen, weil sie seinem stürmisch subjektiven Dichtergefühl nicht genügenden Ausdruck verschaffen konnten. Nein, er schreibt in poetischer Prosa und nicht in gebundener und allein poetischer Form, weil auch ein Mann der

Digitized by Google

Prosa, der Logik, des Denkens und Handelns in ihm steckt, weil er eben kein ausschließlicher oder „reiner" sondern ein indirekter Lyriker ist.[1] Man vergesse nicht, daß seine dichterischsten Novellen als Exempel für ein Werk der theoretischen und praktischen Theologie gedacht sind.

Dennoch ist die lyrische Form seiner Novellistik eine so vorherrschende, daß Chateaubriand für die Übertragung eingestreuter Indianerlyrik ohne Stilbruch die gleiche Form wählen konnte. Die von mir wiedergegebenen Stellen aus *Atala* (3) zeigen deutlich, wie weder die klanglichen noch die rhythmischen Elemente in den eigentlichen Indianerliedern wesentliche Verstärkung erfahren gegenüber den sie umrahmenden Teilen der Chateaubriandschen Erzählung selber.

Die stärkere Poetisierung ausgebreiteter Prosatexte findet sich nach Chateaubriands Vorgang mehrfach bei den Romantikern. Bei Lamennais (4) kommt sie dem biblischen Tonfall seiner christlich sozialistischen Lehren zugute, bei Maurice de Guérin (5) dem antikisierenden Pantheismus seiner gedankenbeschwerten Phantasien.

Aber während dies alles, die poetische Prosa in *Atala* und *René* wie in den *Paroles d'un Croyant* und im *Centaure*, bei aller Verstärkung und neuartigen Nutzbarmachung der poetischen Elemente dennoch innerhalb der französischen Tradition lag, ging von den Indianerliedern selber entscheidend Neues aus. Denn hier war ja eben das eigentliche, das kurze und für sich bestehende lyrische Gedicht in musikalische Prosa gefaßt. Die Neuerung trat nur als Übersetzung auf, und insofern war sie bescheidener und weniger originell als Montesquieus *Invocation*. Aber wäre selbst diese Anrufung von ihrem Dichter nicht zurückgehalten worden — wie hätte sie als die Schöpfung eines Aufklärers und als Bestandteil eines rechtsphilosophischen Werkes auf die Romantiker übermäßig wirken sollen? Dagegen die dichterischsten und exotischsten Stellen Chateaubriands! Sie mußten Verbreitung und Nachahmung finden. Diese Nachahmung beschränkte sich eine Zeitlang auf die Form, in der man romantische Dichtung der Deutschen und Engländer, insbesondere Scott, übertrug. Bis ein im übrigen unorigineller und nur nachfühlender Romantiker eine ganze Sammlung eigener Gedichte in unmittelbarer Anlehnung an die Form der *Atala*-Lieder schrieb. Das 1842, ein Jahr nach dem Tode Bertrands, erschienene Buch *Gaspard de la Nuit* bedeutet den sozusagen offiziellen Anfang des eigentlichen (kurzen) Prosagedichtes in Frankreich.

Louis oder Aloysius Bertrand (6) war lange Zeit fast vergessen, bis ihn das steigende Interesse für das *poème en prose* als einen Vorläufer und Beginner zu Ansehen brachte. Zwischen 1895 und 1926 ist sein *Gaspard de la Nuit* in sechs Ausgaben veröffentlicht worden, und 1926 ließ Cargill Sprietsma in zwei stattlichen Bänden seine Biographie und eine kritische Ausgabe seiner belanglosen Vers-

[1] Zum Begriff der indirekten Lyrik s. meine Studie: „Charakterzüge der französischen Lyrik". (Neue Jahrb. für Wissenschaft u. Jugendbildung 1927.)

Digitized by Google

gedichte erscheinen.[1] Es zeigt sich hier deutlich, daß Bertrand durchaus und in allen Punkten ein nachahmendes Formtalent besaß, dies in einem sehr hohen Grade, aber auch nur dies. Er schreibt romantische Versballaden in der Art Hugos, er lamartinisiert, er schult sich an Chateaubriands Indianerliedern, an Loewe-Weimars Balladen-Übersetzungen. Und nun ist es sein Einfall, sein einziger origineller Einfall, Balladen- und Stimmungsstoffe, für die er Versvorbilder bei Hugo und in Hugos Kreis massenhaft findet, in die Form des kurzen Prosagedichtes zu gießen. Nichts zwingt ihn dazu, er ahmt ebenso gut in Versen wie in Prosa nach, und er versucht sich an den gleichen Themen in beiden Ausdrucksformen. Aber Verse macht alle Welt um ihn her, und Prosagedichte, „eigene", nicht übersetzte, hat noch keiner geschrieben. Hier ist die Möglichkeit, Neues zu geben, und so feilt er jahrelang an musikalischen Prosaballaden. Doch wohlgemerkt: es sind genau die gleichen romantischen Stimmungsbilder und balladischen Kostümspiele, die er in musikalischer Prosa und in gebundenen Versen ausdrückt. Darin liegt dichterisch oder persönlich seine Schwäche: dem Kunsthandwerker ist es gleichgültig, ob er sein Handwerk an dieser oder jener Form ausübt; darin aber auch technisch seine eigentliche Bedeutung: er schafft der Prosaform im kurzen Gedicht, wo sie vorher nicht üblich war, Geltung, er stellt als Kunsthandwerker kommenden Dichtern ein neues Gefäß bereit. In Sprietsmas Einleitung zu Bertrands Versgedichten heißt es: *Sépara-t-il désormais dans sa pensée la poésie de la prose? Non pas. Il considéra sa prose comme de la poésie, ce qui est prouvé par ce mot au metteur en pages de «Gaspard de la Nuit»: «Blanchir comme si le texte était de la poésie!»*[2] Dieses *blanchir*, das typographische Sichtbarmachen und Betonen der poetischen Prosa als Gedichtform, diese programmatische Grenzverwischung ist sein Verdienst.

Es wird fast überschwänglich anerkannt von demjenigen, der dem kurzen Prosagedicht seine eigentliche Aufgabe zuwies, von Baudelaire(7). In der Widmung seiner seit 1855 allmählich entstandenen Sammlung *Le Spleen de Paris* schreibt er an Arsène Houssaye: *C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux «Gaspard de la Nuit», d'Aloysius Bertrand ... que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.* Nun folgt aber ein Satz, der mir geeignet scheint, die Bedeutung des Baudelaireschen Unternehmens einigermaßen verkennen zu lassen. Er fährt nämlich fort: *Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour*

[1] *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand, une vie romantique* und *L. B.: Œuvres poétiques*, beides Paris, Champion.

[2] *Œuvres poétiques* S. XI.

Digitized by Google

s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?

Danach könnte man annehmen oder scheint Baudelaire selber anzunehmen, daß es sich bei ihm im wesentlichen nur um eine Transposition des Bertrandschen Verfahrens aus dem Malerischen ins Musikalische handle, also nur um ein neues Mittel zur Verfeinerung musikalischer Sprachwirkungen. Und weiter nur um eine Befreiung der subjektiven dichterischen Musikalität, der *mouvements de l'âme*. Dann würden also seine Prosagedichte, ein reichliches Menschenalter vor der Erfindung des *vers libre*, die vorweg genommene letzte Konsequenz des „freien Verses" bedeuten, seine gänzliche Befreiung von allen vorschriftsmäßigen, regelhaften Rhythmen und Reimen. Es liegt aber wesentlich anders, und Baudelaires Prosagedichte haben mit dem *vers libre*, der immer irgendeine „rhythmische Konstante" bewahren muß, wenn er als Vers deutlich werden will, nichts zu schaffen.

Man bedenke die Meisterschaft und ungeheure Musikalität der Versgedichte Baudelaires. Zwar Duhamel und Vildrac glauben etwas Gezwungenes in ihnen zu fühlen; *nous ne mesurons pas sans étonnement le trou de souris par où un Baudelaire dut passer, avec ses ailes*, schreiben sie in ihren *Notes*; *on découvre toujours les traces de tels records*.[1] Aber es ist nichts mit diesem Zwang, oder es hat das gleiche damit auf sich, wie mit dem höfischen Zwang, den sich Racine auferlegt haben soll. Es handelt sich beide Male um eine freiwillige Hingabe an etwas für den Dichter Wohltätiges und Notwendiges, beide Male um einen Zwang, der nicht von außen an ihn herangetragen wird, sondern aus dem Innern des Dichters kommt. Baudelaire findet Beruhigung in dem sichern Fließen des geordneten Rhythmus, er überläßt sich ihm, und wenn die Worte Rastlosigkeit und Sehnsucht ausdrücken, so spricht der Rhythmus, für sich und unabhängig, daneben und darüber, die Sprache des Friedens. So wiegt sich der Dichter in einem Glückszustand der Harmonie, und was er an Schmerz fühlt, ist übertäubt und abgemildert. In seinen Prosagedichten dagegen ist dieser Zustand der Übertäubung vermieden. Nicht daß sie unmusikalisch wären, den Klängen und Takten aus dem Wege gingen. Aber der Regelmäßigkeit, der betäubenden und berauschenden Herrschaft von Rhythmus und Klang gehen sie aus dem Weg. Das Denken bleibt freier, die *soubresauts de la conscience*, die Sprünge, das Aufbäumen des Bewußtseins und des Gewissens — *conscience* ist beides — machen sich ungemilderter deutlich, *une vie moderne*, das persönliche Erleben Baudelaires ist *plus abstraite*, es ist abgezogener, gedanklicher, überdachter erfaßt. Baudelaire hat bisweilen die gleichen Themen, gelegentlich bis zur Wortwörtlichkeit übereinstimmend, als Vers- und als Prosagedicht behandelt. Aber selbst wenn die gleichen Worte gewählt sind, macht sich durch

[1] a. O. S. 2.

Digitized by Google

den Rhythmus allein ein Wesensunterschied geltend. Die Strophen des Versgedichtes *La Chevelure* sind friedlicher, beglückter, rauschtiefer als das ganz ähnliche Prosagedicht *Un Hémisphère dans une Chevelure*. In dem Prosagedicht wiederum ist mehr Selbstbeobachtung, mehr ungestillte Sehnsucht, mehr bewußter Genuß und bewußtes Genießenwollen. *Je hume à longs traits le vin du souvenir*, atmet das strophische Gedicht aus, und ein Rausch scheint in Schlaf überzugehen; *il me semble que je mange des souvenirs*, schließt das Prosastück die exakte Beobachtung des gleichen Rauschzustandes.

Das ist das Neue an Baudelaires „Kleinen Prosagedichten", und damit scheint er mir in viel höherem Maße der wirkliche Finder einer neuen Dichtungsgattung als Bertrand oder Montesquieu vor ihm: daß er dem Prosagedicht eine eigene Aufgabe zuweist. Es setzt sich bei ihm wirklich und innerlich aus Prosa und Poesie, aus denkendem Analysieren und hingenommener Intuition zusammen; derart, daß zwar die Grenze zwischen Prosa und Poesie verwischt ist, daß aber doch Prosa und Poesie in ihren Eigentümlichkeiten kenntlich bleiben und sich eben dadurch gegenseitig steigern und zum Glühen bringen. Und unter diesem Aspekt des Ineinanders von Denken und Fühlen bedeutet das *Poème en prose*, das als Durchbrechung einer acht Jahrhunderte alten formalen Ordnung und Trennung etwas durchaus Revolutionäres und Neues darstellt — unter diesem Aspekt bedeutet es geradezu den stärksten und konzentriertesten Ausdruck ursprünglicher und nie verlorener französischer Eigenart. In ihrer *vie abstraite*, in ihren *soubresauts de la conscience* sind die Skizzen des *Spleen de Paris* den klar überdachten Qualen der Racineschen Phaedra volksverwandt.

Anregung und Beeinflussung durch England-Amerika (worauf ja schon das Titelwort *Spleen* hinlenkt) braucht darüber nicht vergessen zu werden. Die phantastisch-mystische „kurze Geschichte" Poes hat sicher am Zustandekommen des Prosagedichtes ihren Anteil, ebenso wie an dem, was ich im nächsten Abschnitt als „ursprüngliche Poesie" kennzeichne, der Einfluß Whitmans mitgebildet hat. Aber immer wieder wurde das Fremde durchaus französisch geprägt, und es konnte immer nur so weit eindringen, als es auf vorhandene entsprechende Seelenlagen stieß und assimilierbar war.

Die gleiche Eigenart, doch in mächtiger Verstärkung, zeigt das Prosagedicht bei Baudelaires Schülern Rimbaud und Mallarmé. Auch Rimbaud und Mallarmé schreiben meisterhaft Versgedichte. Die Strophen Mallarmés sind parnassisch fest gebaut (was Reim und Rhythmus anlangt), die Verse Rimbauds sind zwar „befreit", sie fügen sich nicht allen orthodoxen Vorschriften, aber dem „freien Vers" stehen sie meilenfern. Doch wenn Rimbaud in leidenschaftlichster Anstrengung hinter das Geheimnis seiner geistigen Natur zu kommen trachtet, wenn er Visionen aufsucht oder Visionen, die ihn befallen, ganz zu erfassen strebt, dann wird die Beobachtung dieser Geheimnisse zum Prosagedicht geformt. Und wenn Mallarmé

Digitized by Google

unter dunklen, halb unbewußten Vorgängen in seinem Innern und unter quälerischen „Analogien" zwischen inneren und äußeren Erlebnissen leidet — ein sinnlos gewordener Satz aus metrischen Überlegungen des Vortags verfolgt ihn *(la pénultième est morte)*, nimmt wechselnde Betonungen an, zaubert bedeutungsschwere Bilder, düstere Stimmungen hervor; der Inhalt des Schaufensters, vor dem der Verstörte zu sich kommt, paßt illustrierend zu eben diesen Stimmungen und inneren Bildern —, dann wird all dies Dunkle und bedrückend Mystische in Prosa ausgebreitet.

Etwas von dieser Art des Prosagedichtes ist schließlich bei denjenigen Teilerben und Übersteigerern Mallarmés und Rimbauds zu finden, die allein oder vor allem im Unbewußten ihre Themen suchen. Auch bei ihnen und bei ihnen erst recht ist der wissenschaftliche Wille des Beobachtens vorhanden und findet Prosaausdruck. Aber im letzten sind sie ebensowenig Denker als Dichter, es kommt ihnen ebensowenig darauf an, einen geheimnisvollen Vorgang exakt auszubreiten, wie darauf, ihn als Intuition mit den Mitteln der Dichtkunst zum Gedicht zu gestalten. Sondern ihr Wille ist auf etwas Negatives gerichtet. Der innere Vorgang soll überhaupt nicht gestaltet werden, weder Logik noch Phantasie sollen ihn bearbeiten, sondern ungeformt, oder vor der Form, in seiner Gestaltlosigkeit ist er zu registrieren. Das Ziel besteht in sozusagen praeformen Niederschriften. Die Verirrungen eines tatsächlich Geisteskranken, Lautréamonts (8), dienen den *Surréalistes* zum Vorbild. So kommen mit mehr oder weniger Betrug oder Selbstbetrug formlose Aufzeichnungen zustande, in denen sich Prosafetzen mit Versrhythmen und Reimklängen mischen können. Auf die extremsten Versuche dieser Art kann füglich überhaupt keine Formbezeichnung Anwendung finden, weil sie Unform sein wollen und sind. Soweit aber das absurde Ziel einer völligen Ausschaltung des gestaltenden Geistes nicht erreicht wurde, ist auch hier eine (mit gleichem Recht als rudimentär und extrem zu bezeichnende) Art des Prosagedichtes gepflegt worden.

6. URSPRÜNGLICHE POESIE

Für all die Dichtungsformen, von denen bisher die Rede war, besteht die charakteristische Gemeinsamkeit der Grenzverwischung zwischen Vers und Prosa. Auf der einen Seite die Bemühung, den Vers vom Regelzwang zu befreien und den *vers libéré* bis dicht an die Unmöglichkeit des *vers libre* heranzuführen. Auf der andern Seite die doppelte Bemühung um Poetisierung der Prosa, einmal innerhalb des Romans und didaktischer Werke in bewußter oder unbewußter Anknüpfung an die Tradition — Paul Forts *Louis XI*[1] lehnt sich bewußt an Rabelais —, zum andern in der Neuschöpfung des kürzeren Prosagedichtes auf dem Weg über Prosawiedergabe ausländischer Gedichte. In alledem ist jene von Gourmont charakterisierte

[1] s. Texte S. 191.

Digitized by Google

étroitesse presque invisible der Grenzlinie zwischen den beiden Formgebieten, ist Grenzüberschreitung und Grenzverwischung vorhanden. Nun hat aber, wer Grenzen verwischt, doch immer gegenwärtig, daß er zu solcher Verwischung gezwungen ist, daß er tatsächlich verschiedene Gebiete zu vereinigen strebt. Poetische und prosaische Form sind miteinander verschmolzen, aber doch derart, daß man noch von erkennbaren Elementen aus beiden Gebieten reden kann, es sind Legierungen zustande gekommen, jedoch erkennbare und zerlegbare.

Jetzt aber betrachte man die Form der folgenden beiden Bruchstücke:

Il n'y a point de pain pour nous, ô mon fils, tandis qu'il nous restera cette douleur à consoler.
C'est la douleur du Fils de l'Homme qui a voulu goûter et revêtir notre crime.
C'est la douleur du Fils de Dieu
De ne pouvoir présenter à son Père tout l'homme dans le Mystère de l'Ostension.

Und:

Les sauvages diront que ce jardin n'est pas grand et qu'il n'est pas profond.
Mais moi je sais (dit Dieu), que rien n'est grand comme l'ordre et que rien n'est profond comme le labour Français.
Peuple honnête, plein de jeunesse,
Plein de jeunesse et de ma grâce . . .

Die ersten Zeilen stammen aus Claudels *La Ville* (Akt 3), die andern aus Charles Péguys *Le Porche de la deuxième vertu.* Man empfindet sofort ihre enge Formverwandtschaft untereinander, und man empfindet zugleich, daß sie in keine der bisher gefundenen Rubriken ganz oder zwanglos hineinpassen. Das ist nicht die psalmodierende Prosa aus Lamennais' Katechismus, der Gesangsrhythmus ist hier wesentlich betonter, der Rhythmus ist auch wesentlich markanter als in den Prosagedichten Baudelaires. Wiederum ist die Befreiung des Verses so weit getrieben, daß man kaum noch von Versen sprechen kann. Aus allzu vielen Takten fügen sich die langen Perioden zusammen, als daß dem Ohr die Verseinheit deutlich bliebe, allzu willkürlich schieben sich kürzere und kurze Einheiten dazwischen, die Sicherheit der „rhythmischen Konstante" ist kaum vorhanden, und die „Akkorde", die klanglichen Bindungen sind allzu gedämpfte (allzu wenig „homophone"), als daß sie deutlich bindend wirkten. Weder Vers noch Prosa, noch eine zerlegbare Verbindung von Vers- und Prosaelementen ist hier vorhanden, sondern ein selbständiger dritter Sprachzustand.

Nach Claudels in den *Réflexions* entwickelter Theorie ist dieser dritte Zustand der erste, ursprüngliche und einzig echte. In der ihm eigenen Art, Konkretes und Abstraktes, Realismus und Mystizismus

Digitized by Google

zu verschmelzen, stellt Claudel die Lehre auf, daß alles naive Sprechen Verssprache sei. Das Herz schlägt den Takt, der Atem (der unter anderm Aspekt zur *inspiration*, zur Eingebung wird) bestimmt die Länge der Periode. Es ist die Eigentümlichkeit des menschlichen Denkens, wie Ein- und Ausatmung im Taktschlag des Herzens zu funktionieren. *La pensée bat comme la cervelle et le cœur*, auf jeden Gedanken, jede Intuition, jeden Ausdruck folgt eine Pause. Und dies ist der eigentliche und erste Vers, *tel est le vers essentiel et primordial . . .: une idée isolée par du blanc.*[1] Man kann gar nicht anders sprechen als in Versen: *tout langage parlé est fait de vers à l'état brut.*

Von diesem natürlichen Zustand gibt es zwei Abweichungen, die in Claudels Darstellung einigermaßen zu Verfallserscheinungen werden.

Die eine ist die Prosa. *La prose n'est que l'artifice scriptural du bonhomme tiède à sa table de travail qui n'a plus conscience de sa respiration et du bruit que l'on fait en parlant.*[2] Aber schließlich ist die Prosa doch nicht nur aus Unachtsamkeit und „Lauheit" entstanden, sondern aus einem bestimmten Willen. Prosa will verständlich machen, will Kenntnisse übermitteln; sie tut es, indem sie die *ruptures natives*, den Rhythmus also, des ursprünglichen, inspiratorischen Denkens aufhebt und durch logische Bindungen und Teilungen *artificiellement* ersetzt. Es ist nicht etwa so, als wäre die Prosa das notwendige Werkzeug des reinen Denkens. Die ursprüngliche poetische Sprache vermittelt ausdrücklich nicht nur *un spectacle* oder *une émotion* sondern auch *une idée abstraite*, und sie übermittelt das alles, indem sie den Hörer „an unserer schöpferischen Tätigkeit" Anteil nehmen, indem sie ihn alles auf einmal umfassen läßt, *comprendre d'un seul coup*. Das Verbum *comprendre*, an dieser Stelle gesperrt gedruckt[3], ist im vollen etymologischen Sinn des Umgreifens, des Zusammenfassens gebraucht. Der ursprünglich poetische Ausdruck sagt also alles, auch den abstrakten Gedanken, in unzerlegt synthetischer Weise. Und er ruft dadurch im Hörer *une sorte d'équivalent ou d'espèce soluble dans l'esprit* hervor, ein synthetisches Analogon also. D. h.: es spricht nicht zerlegender Verstand zu zerlegendem Verstand, sondern die mystische Einheit Geist bringt eine gleichgestimmte Erregung und Vorstellung in der mystischen Einheit Geist des anderen hervor. Diese nicht rationale, vielmehr stimmungshafte, bildliche und religiöse Art des Ausdrucks ist ursprüngliche Sprache und Dichtung. Prosa ist ein Abgleiten in aufklärendes Zergliedern, worüber das Gesamterfassen verloren geht.

Das andere Abgleiten geschieht zum regelhaften Vers hin. Es muß sich dabei nicht um einen Verfall handeln. Ein wahrhaft großer Dichter, Virgil insbesondere, doch fast auch er allein, versetzt den Leser in einen harmonischen Glückszustand. *L'esprit du lecteur . . .*

[1] a. O. S. 417. [2] a. O. S. 556. [3] a. O. S. 418.

Digitized by Google

sent ses mouvements et ses pensées adoptés par l'ordre éternel. Il est détaché du hasardeux et du quotidien. Il dort . . .[1] Aber dieses Schlafen, das hier eine glückliche Entrücktheit und Erhobenheit bedeutet, kann allzu leicht in einen Schlaf aus Langerweile übergehen. Monotonie und Handwerksmäßigkeit sind vom übernommenen regelmäßigen Vers kaum fernzuhalten. Dem freien Rhythmus ursprünglicher Sprache gegenüber ist der Alexandriner allzuoft „etwas Barbarisches, zugleich Kindisches und Veraltetes", *quelque chose de pionnesque et de mécanique, inventé pour dépouiller les vibrations de l'âme, les initiatives sonores de la simple Psyché, de leur accent le plus naïf et de leur fleur la plus délicate.*[2] Auch dem regulären Vers in seiner Schulmeisterlichkeit haftet jetzt etwas Rationales an, etwas das von dem ursprünglichen gesamtpoetischen Zustand fortführt.

Aber wie kann man zu ihm zurückgelangen? Rein technisch antwortet Claudel eigentlich genau mit der Vorschrift Kahns: überlasse dich den natürlichen *phonèmes* des Französischen, die ja Poesie „im Rohzustande" sind, und veredle den *état brut* durch Klangmittel. Aber praktisch und theoretisch geht Claudel doch weit über Kahn hinaus und verhält sich im Kern anders als er. Praktisch insofern, als er seinen Perioden eine unbekümmertere Länge, ein viel stärkeres Übergreifen auf das Prosagefüge freigibt; theoretisch, weil ja für ihn nicht Vers und Prosa (oder freier Vers, gebundener Vers und Prosa) als die Ausdrucksarten des Gestaltens nebeneinander stehen, sondern weil er zwischen einer wahren und einer verfälschten, eingeengten oder zersetzten Sprache unterscheidet. Wer die erste anwendet, schreibt Dichtung, auch wenn er Prosa schreibt. Wer sich der zweiten bedient, entfernt sich von der Poesie. Eine Stelle aus Balzacs *Lys dans la Vallée*, worin der Klang einer Stimme und die schwärmerische Ergriffenheit des liebenden Hörers in rhythmenloser Prosa geschildert werden: *Le souffle de son âme se déployait dans les replis des syllabes, comme le son se divise sous les clefs d'une flûte . . .* wird um ihrer Achtsamkeit auf das Musikalische und um ihrer schwärmerischen Gesinnung willen als *incomparable poème* bezeichnet[3]. Der festgefügte und sicher gegliederte Anfang der *Salammbô: C'était à Megara, faubourg de Carthage, dans les jardins de Hamilcar . . .* wird mit Spott und Verachtung geradezu überschüttet. Welche *uniformité décolorée de ces syllabes sans vibration!*[4] Der überlieferte Unterschied zwischen Prosa und Poesie wird durch eine programmatische Umkehrung aufgehoben: *Les grands poètes français, les grands créateurs ne s'appellent pas Malherbe ou Despréaux ou Voltaire, ni même Racine, André Chénier, Baudelaire ou Mallarmé. Ils s'appellent Rabelais, Pascal, Bossuet, Saint-Simon, Chateaubriand, Honoré de Balzac, Michelet.*[5]

[1] a. O. S. 421/22. [2] a. O. S. 556. [3] a. O. S. 572.
[4] a. O. S. 567. [5] a. O. S. 572.

Digitized by Google

Dem Deutschen sind solche Gesinnungen und Ausdrucksarten längst vertraut. Poesie als „Muttersprache" des menschlichen Geschlechts aufzufassen, ist seit Hamann und Herder vielen geläufig, und der Kandidat in Jean Pauls „Flegeljahren" „macht Gedichte nach einem freien Metrum, so nur einen einzigen, aber reimfreien Vers haben, den er nach Belieben verlängert, seiten-, bogenlang, was er den Streckvers nennt, ich einen Polymeter".

Die Annäherung der französischen Neuromantik an die deutsche Romantik (eine stärkere Annäherung als die der ersten romantischen Schule an Deutschland) wird hier besonders deutlich. Aber ebenso besonders deutlich wird hier auch der Unterschied. Jean Pauls Streckvers, in vielen antikisierenden Rhythmen auf Klopstock hinweisend, ist zugleich rhythmischer und verschiedenartig bewegter als die feierlich schreitende Zeile Claudels. So lautet der Streckvers „Bei einem brennenden Theatervorhang" (wo allerdings das antikisierende Maß äußerst stark hervortritt):

Neue erfreuliche Spiele zeigtest du sonst, stiegst du langsam hinauf. Itzt verschlingt dich schnell die hungrige Flamme, und verworren, unselig und dampfend erscheint die Bühne der Freude. Leise steige und falle der Vorhang der Liebe, aber nie sink' er als feurige Asche auf immer darnieder!

Fritz Strich hat diese drängende Versprosa charakterisiert als einen Vers „der unendlich streckbar ist, weil er ganz offen ist, dessen Rhythmus auf keine Weise und mit keinem Maß gemessen und zu bestimmen ist . . ., weil er kein wiederholtes Metrum in sich hat, sondern nur wird und wächst und sich verwandelt.[1] Worin der französische „Streckvers" hiervon abweicht, das ist das geringere Maß der „Verwandlung", die größere Ruhe und Gleichartigkeit der Form, die ihn bei aller Freiheit doch regelt. Er hat ein anderes Vorbild, er drückt eine andere Art der Religiosität aus. Klopstocks Oden und „Messias" bestimmen lautlich, sein flutender Glaube geistig den deutschen Streckvers. Die Liturgie und die feste Gewißheit des römischen Katholizismus klingen aus dem Psalmodieren Claudels. Wie stark er dem Kirchenton verbunden ist, das tritt besonders in die Erscheinung, wenn er seine Poesie dem *vers libéré* annähert und die verkürzten Zeilen durch mehr oder minder feste Reime bindet. Er tut das häufig und ohne Abfall von seiner Eigenart; denn diese gemäßigteren Dichtungen schmiegen sich nur ein wenig enger an kirchliche Klänge und Rhythmen an als Claudels freies Psalmodieren. Art und Tonfall bleiben in der gebundeneren wie in der völlig freien Sprechweise unverkennbar gleich.

Im Hinblick auf diese Vielzahl von Gedichten, die der alten lyrischen Form, ihren Versen und Reimen, nahestehen, im Hinblick auch darauf, daß Claudels freie (in seinen Dramen vor allem angewandte)

[1] „Deutsche Klassik und Romantik", München 1924² S. 252.

Digitized by Google

Sprechart, wie gesagt, klanglich und rhythmisch der Verssprache verwandter scheint als der Prosa, könnte man ihn in seiner Gesamterscheinung gewiß mit äußerer Berechtigung den Verslibristen zurechnen. Aber damit täte man seinem Wesenskern unrecht. *La poésie et la prose sont arrivées aujourd'hui à un point de développement où elles gagneraient à marier leurs ressources*[1], schreibt er als Ratschlag. In seiner eigenen Dichtung ist diese Ehe in einer über die körperliche Vereinigung hinausgehenden mystischen Verschmelzung vollzogen. Vielmehr: auf ihn selber ist das Bild der Ehe zwischen Prosa und Poesie nicht eigentlich anzuwenden, da er in einem ursprünglichen Zustand der freien Poesie vor der Trennung und dem Abgleiten in Prosa und gebundene Poesie zu leben glaubt. Für viele Autoren der Gegenwart aber trifft das Bild durchaus zu, und sie haben nicht erst auf Claudels Ratschlag gewartet. So wie sich das Gedicht rhythmisch und klanglich der Prosa angenähert hat, so und in stärkerem Maß hat sich die Prosa in Wort und Satz poetische Formen angeeignet.

7. DER DUNKLE STIL

Die besondere poetische Freiheit des Bildgebrauches und des Satzgefüges, wie sie mehr oder weniger immer bestanden hat, war von Banville mit äußerster Schroffheit abgelehnt worden. Die Gesetze der Grammatik und des *bon sens* müßten für die Verssprache und für sie erst recht gelten, betonte er, schrieb als Gebot: *De l'inversion: Il n'en faut jamais*, zitierte Victor Hugos: *Racine contient Vaugelas*, zitierte ausführlich die Molière-Szene, worin der *maître de philosophie* Jourdains Satz: *Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour* auf jede mögliche und unmögliche Weise umstellt, um dann die Frage des schwindlig Verblüfften: *Mais de ces façons-là, laquelle est la meilleure?* zu beantworten: *Celle que vous avez dite*, und setzte mit Unterstreichung hinzu: *Cette façon-là n'est pas seulement la meilleure, elle est la seule, en prose comme en vers, en vers surtout.*[2]

Im Punkte der Ordnung und Klarheit — und das dürfte Banvilles übertriebene Strenge zum großen Teil erklären — sind die Symbolisten nicht seine Erben und Fortentwickler, sondern sofort und prinzipiell seine völligen, nur durch den absoluten Gegensatz mit ihm verknüpften Gegner. Während sie im Willen zur Musik mit ihm übereinstimmen und nur eben auf andere Weise als er musizieren, richtet sich ihr Stilwille von Anfang an entschieden auf Dunkelheit. Dunkelheit ist ihnen ein Ziel, ist etwas an sich Poetisches; Klarheit gilt als ein Zeichen mangelnder Tiefe und mangelnder dichterischer Begabung.

Der von Duhamel und Vildrac mit Verachtung erwähnte Auguste Dorchain berichtet in seiner verständigen Verslehre eine Mallarmé-

[1] *Réflexions* S. 571. [2] *Traité* S. 65.

Digitized by Google

Anekdote. Hérédia habe eines Tages dem Meister „nicht ohne einiges Zaudern" gesagt, wie er eines seiner dunklen Sonette auffasse. *Non, cher ami, répondit Stéphane, ce n'est pas du tout ce que j'avais pensé dire, mais votre sens est préférable et c'est celui que, désormais, j'adopterai.*[1] Wenn diese Anekdote zu den erfundenen gehört, so gehört sie jedenfalls zu den gut erfundenen. In einer Sonderstudie über Mallarmés Sonett *Victorieusement fui*[2] habe ich gezeigt, wie drei ernsthafteste französische Erklärer den gleichen Versen drei ganz verschiedene Auslegungen geben, und habe genau nach der Methode dieser Kommentatoren eine ebenso berechtigte vierte Auslegung hinzugefügt. Vielleicht ist von einer antiken Seeschlacht die Rede, vielleicht vom Haupthaar einer Frau, vielleicht von einem Sonnenuntergang, vielleicht von einer Kunstübung. Ich habe die Zusammenstellung vorgenommen, um „die unbegrenzte Vieldeutigkeit", um die Dunkelheit des Gedichtes zu zeigen.

Wie sehr der Symbolismus Dunkelheit als sein Vorrecht und als Notwendigkeit des Dichtens betrachtet, das geht aus Claudels satirischen Versen im Nachruf auf Paul Verlaine hervor. „Der Unselige (schreibt er) macht Verse, für die Anatole France (der Aufklärer und Rationalist) nichts übrig hat: wenn man französisch schreibt, tut man's, um sich verständlich zu machen . . ., aber, was der schreibt, das sind Sachen, die man nicht ohne Empörung lesen kann, denn sie haben dreizehn Versfüße und keinerlei klare Bedeutung." (S. 159.) Es ist zu beachten, daß dieser Ausfall in den *Feuilles de Saints* steht, also unter betont religiösen Gedichten, und daß diese Heiligenblätter als Band 1925 veröffentlicht wurden, also zu einer Zeit, wo der Kampf um die Berechtigung und das Ansehen des Symbolismus seit zwanzig Jahren ausgefochten war.

Zunächst sind die Gründe des dunklen Stils aufzusuchen, der nicht auf die Symbolisten allein beschränkt blieb und der trotz seiner Ausbreitung der Mehrzahl und dem Durchschnitt der Franzosen derart widerstrebt, daß er auch heute noch (wie man sieht) im satirischen Gegenangriff verteidigt werden muß.

Die Symbolisten selber (und darin ist wieder ein allgemeiner und dauernder Grundzug französischen Wesens offensichtlich) wollten durchaus nicht nur als Neuerer und Beginner von sich aus erscheinen; vielmehr betonten sie häufig, daß es auch vor ihnen im „klaren" Frankreich „dunkle" Strömungen gegeben habe; besonders beriefen sie sich auf die platonisierenden Renaissance-Dichter in Lyon, auf Maurice Scève und seinen Kreis.[3] Sie hätten viel weiter zurückgreifen können.

Auch die gar nicht philosophierenden *Rhétoriqueurs* des Mittelalters (und lange vor ihnen mancher provenzalische Troubadour)

[1] L'art des vers, S. 290.

[2] Germ.-Rom. Monatsschrift 1927.

[3] Auch in der Einleitung zu der erwähnten (repräsentativ für das Ausland gedachten) „Insel"-Anthologie Duhamels steht dieser Hinweis (S. XIX).

Digitized by Google

sind in ihrer Meistersingerei oft genug dunkel. Es macht ihnen Freude, Rätsel aufzugeben, die nur ein Eingeweihter lösen kann, die besondere Kenntnisse, sei es gelehrter, sei es gesellschaftlicher Art, die auch eine besondere Geübtheit des Geistes im Rätselraten voraussetzen. Es macht ihnen Freude, nicht für alle, sondern für einen irgendwie abgesonderten und bedeutenden Kreis zu schreiben. Für die Nichtzugehörigen, die Ungelehrten oder die gesellschaftlich oder politisch nicht Vollzunehmenden bleiben sie dunkel, und wer ihre Dunkelheit durchschaut, ihre Rätsel löst, der hat das stolze Gefühl, zu einer besonderen Gruppe zu zählen. Dadurch erhöht sich das Gefühl des eigenen Wertes bei Dichter und Publikum, man ist kostbarer als die gemeine Menge, man ist „pretiös". Diese Art der pretiösen Dunkelheit geht auf die allgemeine menschliche Eitelkeit zurück und ist deshalb nichts auf Frankreich allein Beschränktes sondern etwas überall Anzutreffendes. Daß ein reichliches Gran davon in den Rätseln Mallarmés und Valérys enthalten ist, scheint mir gewiß und erweisbar. Der Beweis ist immer dann geführt, wenn die Auflösung eines Rätsels zu Ergebnissen führt, die sich in aller Einfachheit genau so hätten ausdrücken lassen. Thibaudet hat in seiner Mallarmé-Monographie mehrfach gezeigt, wie die Stilarbeit des Dichters auf nachträgliche Verdunkelungen, auf nachträgliches Sichabsondern, Sichkostbar-, Sichrarmachen hinzielt. Ebenso gewiß aber ist es, daß solche Eitelkeit allein keineswegs zur Erklärung der symbolistischen Dunkelheit ausreicht.

Die Symbolisten berühren sich wirklich auch, wie sie ja selber betonten, mit den Renaissance-Platonikern, deren Dunkelheit (ohne deshalb von jener eitlen Pretiosität ganz frei zu sein) einen tieferen und reineren Grund hat. Bei ihnen bemächtigt sich die Lyrik letzter philosophischer Fragen, die nicht vom Denken allein, sondern zugleich auch und mehr noch vom Gefühl beantwortet werden sollen; wodurch denn im wesentlichen aus der pretiösen eine mystische Dunkelheit wird. Darin sind die Symbolisten des 19. Jahrhunderts ihre Erben.

Aber sie unterscheiden sich von Scève und seinem Kreis durch das gewaltige andere Erbe, das sie von der Romantik und dem Impressionismus übernahmen.

Die Romantik steigert den Subjektivismus des Dichters, vielmehr: sie gibt seiner Subjektivität ein Sonderrecht, sie sondert das Ich von der Allgemeinheit ab. Das Ichgefühl der Früheren war kein schwächeres; aber sie glaubten nur das zum Inhalt ihres Dichtens machen zu dürfen, was sie mit der allgemeinen Menschheit verband. Wenn sie symbolisch dichteten, so setzten sie Symbole für Seelisches, das allen Menschen gemeinsam ist, für Furcht und Hoffnung, für Liebe, Glauben, Zweifel, und die gewählten Symbole (wie Himmel, Meer, Taube, Adler, Sonne, Kreuz) waren solche, die der Menschheit oder großen Menschheitsgruppen längst und konventionell vertraut waren und in ihrem Bedeuten rätsellos offen liegen mußten.

Digitized by Google

Die Romantiker dagegen machten zum Inhalt ihrer Dichtung gerade die Einsamkeit und Besonderheit, ja auch die Absonderlichkeit des Subjekts, das also, worin es mit den übrigen Menschen nicht übereinstimmte und ihnen dunkel sein mußte. Und es war die Sphäre des Gefühls und der Sinnlichkeit, und nicht die des Denkens, die sie vor allem beschäftigte. Hier wurzelt die von den Neuromantikern ins Extrem getriebene ästhetische Lehre, daß der Gedanke nur dann innerhalb der Dichtung Platz habe, wenn er durch ein sinnliches Analogon ausgedrückt wird, daß das Abstrakte konkret darzustellen sei.

Die Impressionisten entfernten sich dadurch von den Romantikern, daß sie die Einheit „Gefühl" in die Vielzahl „Impressionen", die Einheit „Seele" in die Vielzahl „Nerven" auflösten. Die Impressionisten hatten durchaus nicht den Willen zur Dunkelheit, zur grenzverwischenden Abkehr von der Analysis, zur mystischen Einheit. Ihr Ziel war das genaue Gegenteil von alledem, war ein aufklärerisches: Zerlegung, Erhellung, exakte, entgötterte Darstellung dunkler Vorgänge innerhalb der physischen und der psychischen und zwischen der physischen und der psychischen Natur. Als Subjektivisten und Individualisten den Romantikern verwandt, waren sie ihnen entgegengesetzt in dem wissenschaftlichen Drang zum Zerfasern.

Die Symbolisten schleppen an diesem doppelten Erbe. Ihr Subjektivismus ist gefühlsmäßig und religiös wie der der Romantiker, und er ist gleichzeitig gottlos zerfasernd wie der der Impressionisten; er erstreckt sich auf Seele und Nerven, und er unterscheidet nicht genau zwischen Seele und Nerven.

Das eigene Neue aber und der tiefste Grund ihrer Dunkelheit liegt für die Symbolisten darin, daß sie für alles dies persönliche Symbole suchen. D. h.: sie begnügen sich nicht damit, wie die Renaissanceplatoniker oder wie die Romantiker ihr allgemein menschliches Fühlen in allgemein vertrauten Symbolen auszudrücken; noch auch damit, wie die Romantiker und die Impressionisten ihre persönliche Besonderheit oder Abnormität als das Einmalige und Besondere darzustellen. Sondern durch persönliche Symbole, durch neue Gleichnisse, suchen sie das, was in ihren Seelen und Nerven allein vorgeht, an die allgemeine Natur zu knüpfen und der allgemeinen Menschheit oder doch einer Gruppe ähnlich gestimmter Menschen zu übermitteln, Sie streben Unmögliches an: sie wollen ihre Besonderheit ausdrücken, und diese Besonderheit soll doch von andern miterlebt werden und für andere Gültigkeit haben. Sie machen das Unmögliche möglich, indem sie ihren besonderen Zustand nicht exakt wiedergeben, sondern nur bildlich andeuten, indem sie den Leser nicht zum exakten Miterleben veranlassen, sondern nur in eine ähnliche Stimmungslage versetzen. So muß das persönliche Symbol notgedrungen zur Dunkelheit führen. Denn nur in der Dunkelheit des Angedeuteten, des Verschwommenen ist

Digitized by Google

der erstrebte Kontakt zwischen dem Leser und dem ganz isolierten Dichter möglich.

Unter den sprachlichen Mitteln dieser Dunkelheiten (der pretiösen, der mystischen, der persönlichen) sind die syntaktischen die obersten und gefährlichsten. Ein noch so schwer enträtselbares Bild in einem eindeutig geordneten Satz ist wie ein dunkler Fleck in einem lichten Zusammenhang. In einem zerrissenen Satz aber, der sich vielleicht auf mehrfache Weise zusammenstückeln läßt, können die deutlichsten Bilder nur wie tanzende Lichtflecke auf einer dunklen Fläche wirken.

Die entschiedenste und weiteste Anwendung des dunklen Satzbaus findet sich bei Mallarmé. Unter den Satzstellungen, die der *Maître de philosophie* für möglich erklärt, hält sich Mallarmé an die verrenkteste: *Me font vos beaux yeux mourir, belle marquise, d'amour*, und übertrumpft sie, indem er das Adjektiv (und mit besonderer Vorliebe das Adjektiv *beau*) von seinem Substantiv losreißt und isoliert. Die drei Bestrebungen zur pretiösen Geheimsprache, zur Mystik und zur bedeutsamen Unterstreichung des persönlich Wesentlichen wirken immerfort zusammen. Thibaudet, der Mallarmés Sprachgebrauch im einzelnen studiert[1], nennt ihn häufig „anti-oratorisch". Der Ausdruck bedarf einer Erklärung. Die Franzosen unterscheiden zwischen „oratorisch" und „rhetorisch" dem Wert und dem Wesen nach in einer (mutatis mutandis) ähnlichen Weise, wie der Deutsche zwischen Kultur und Zivilisation unterscheidet. „Rhetorisch" hat einen fast pejorativen Sinn; es ist die Schmucktechnik des Redens, es bezeichnet ein scheinhaftes Floskelwesen, womit man dem Hörer etwas vormacht. „Oratorisch" dagegen ist fast synonym mit „logisch"; es bedeutet eine Wortfolge in solcher Ordnung, daß sie dem Verstand des Hörers glatt und unmißverständlich eingeht. Der Rhetor überredet, übertölpelt, der Orator erklärt, übermittelt, überzeugt. Mallarmés Satzbau ist nun gewiß insofern „anti-oratorisch", als das Gegenteil eines glatten Eingehens, eines raschen und sichern Verstandenwerdens beabsichtigt ist. Aber er ist es keineswegs im Sinn des Anti-Logischen oder im Sinn eines Verzichtes auf Wirkung. Er wendet sich an den Verstand des Lesers, in dem er durch Hemmungen und Verzögerungen besonders nachhaltige Wirkungen hervorzurufen sucht. Meine Worte sind zu schade, scheint Mallarmé zu predigen, als daß sie wie die eines gewöhnlichen Menschen nur als Wortketten, als ganze Sätze betrachtet werden dürften; jedes einzelne Glied der Kette ist eine Perle und will als solche in einer *splendid isolation* gewürdigt sein; wenn ich, Mallarmé, etwas schön nenne, dann hat es mit dieser Schönheit ein eigenes Bewenden, und deshalb lasse ich dies Epitheton weit nachschleppen, und du mußt darüber nachdenken! Alle Arten der Trennung zusammengehöriger Worte, Vorwegnahme wie Nachschleifenlassen, dienen dieser Absicht des Wirksammachens

[1] La Poésie de St.-Mallarmé, 2. Aufl., Paris 1926. Buch II Kap. 7.

Digitized by Google

und Unterstreichens.[1] Der Gebrauch lateinischer Satzkonstruktionen verstärkt in gleicher Weise die Bedeutsamkeit, nur daß hier zum allgemeinen Stolz noch ein besonderer Humanistendünkel tritt. (Etwa vorhandene, von Thibaudet bestrittene, Anlehnungen an die englische Syntax erklären sich ebenso.)

Ein anderes Mittel des Verzögerns und Bedeutsammachens (und damit der Verdunkelung) besteht im Ausscheiden von Bindungshilfen: die sinntragenden Worte werden monumental hingestellt, ihre logischen Bindungen mag der Verstand des Lesers enträtseln.

Formen der Unbeweglichkeit und der Abstraktion, Substantiva an Stelle von Verben und Adjektiven, Gebrauch des Zeitworts im Infinitiv *(les formes les moins verbales du verbe, les infinitifs pris dans un sens substantif)*[2] erheben den einfachsten Vorgang zum philosophischen Objekt. Zugleich wird durch solches Starrmachen des Beweglichen — *un ami absent est «une absence d'ami»*[3] — die wirksame Überraschung des Antithetischen erzielt; man möchte von innerer Antithese sprechen. (Sie ist gewiß auch mit im Spiel, wenn dem Abstrakten ein konkretes Bild niederer oder derbkörperlicher Sphäre gesucht wird.)

In diesen grammatischen Verdunkelungen ist Mallarmé voran- und am weitesten gegangen, besonders in seiner Prosa. Spuren seiner Art, den Satz zu zerreißen und zu verdunkeln, finden sich aber nach ihm bald hier, bald dort und sind nicht auf die Symbolisten beschränkt.

Die Verdunkelung wird eine stärkere, sie ist überhaupt nicht mehr völlig aufzuhellen, wenn nicht nur Bindungshilfen, sondern ganze verbindende Gedanken zwischen zwei ausgesprochenen Dingen fehlen, oder wenn ein Ding nur teilweise ausgesprochen, nur angedeutet wird.

Man kann in der Entwicklung der französischen Lyrik drei sehr ungleich lange Phasen unterscheiden: die des Umschreibens, des Aussprechens, des Andeutens. Jahrhunderte lang, vom Mittelalter bis zur Romantik, herrscht die Umschreibung. Ein Ding bei seinem alltäglichen und selbstverständlichen Namen zu nennen, gilt als unpoetisch und unfein. Die Umschreibung des Objekts hat vor der direkten Benennung zwei Vorteile voraus: sie fesselt den Leser, indem sie ihn raten läßt, und sie charakterisiert die Sache, deren wesentliche Züge sie nennt. Die Umschreibung, die an sich durchaus nicht undichterisch sein muß, geriet in Mißkredit durch Plattheiten und Zimperlichkeiten, sie erregte den Zorn der

[1] Auch die individualistische Behandlung der Interpunktion in Mallarmés Prosastücken erklärt sich derart. Und ebenso das gelegentliche Fortlassen aller Trennungszeichen in den Gedichten, wo dann Klänge und Rhythmen allein und von sich aus den Leser leiten und in dieser Aufgabe nicht durch Interpunktion gehemmt sein sollen. Dies übrigens betrachtet Thibaudet als eine unmittelbare Folgerung aus Banvilles Lehre: *en poésie, selon Banville, la phrase n'existe pas, mais seulement le vers en tant que terminé par la rime* (Thibaudet, a. O. S. 333).

[2] Thibaudet a. O. S. 321. [3] Thibaudet a. O. S. 316.

Digitized by Google

Romantiker durch ihre Personalunion mit der Vorschrift des „edlen Wortes" und mit der Aufklärung. In ihrem Streben nach Lebensnähe und sinnlicher Echtheit drangen die Romantiker auf unmittelbare Bezeichnung des Gegebenen. Hugos: *J'ai nommé le cochon par son nom. Pourquoi pas?* erklärte der Umschreibung und dem *mot sénateur* gleichzeitig den Krieg. Er selber ging auch in dieser Fehde, genau wie in der Bekämpfung des Alexandriners, nicht allzu weit[1], aber der Impressionismus und der Naturalismus verfolgten den von der Romantik gewiesenen Weg.

Mallarmé stellte in berühmt und fast schon banal gewordenen Sätzen die Lehre der dritten lyrischen Ausdrucksart auf, des Andeutens. Unmöglich sei es, schreibt er in der *première divagation relativement au vers*, die wirkliche Erscheinung eines Objekts genau in der Dichtung wiederzugeben; man müsse statt dessen nur einige wesentliche Charakterzüge mit besonderem Unterstreichen festhalten: *quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompetés éveillent l'architecture du palais, le seul habitable* . . . Das Andeuten ist dem Umschreiben verwandter als dem Aussprechen. Der Andeutende wie der Umschreibende fordern die Mitarbeit des Lesers heraus. Zumeist wird als grundlegender Unterschied angegeben, daß sich der Umschreibende an den Verstand, der Andeutende an die Phantasie wende. Das trifft nicht immer zu. Auch Umschreibungen können sich an die Phantasie richten, und wie viele Mallarmésche Andeutungen sind vom Verstande mühselig erklügelt und müssen vom Verstande ergänzt werden! Der entscheidende Unterschied zwischen den Rätseln der Umschreibung und der Andeutung liegt auch nicht darin, daß jene alle wesentlichen Charakterzüge des zu erratenden Objektes aussagt, diese nur einige, daß die Andeutung also knapper oder schweigsamer ist. Beide, der Umschreibende wie der Andeutende, treffen eine Auswahl unter den Charakterzügen des Objekts. Aber, und hierauf kommt es an: der Umschreibende wählt solche Züge, die der Allgemeinheit als die wesentlichen erscheinen, der Andeutende dagegen solche, und nur solche, die ihm, die seiner Subjektivität wesentlich sind. Er will nicht oder doch nicht nur das Objekt erraten lassen, sondern seine Auffassung des Objekts, seine persönliche Bewegtheit durch das Objekt. Das Stilmittel der Andeutung ist die notwendige Folge jener symbolistischen Zirkelquadratur, das ganz Isolierte, ganz Einmalige auf andere übertragen und verallgemeinern zu wollen. Der Umschreibende will sich erklären, der Andeutende will das nur teilweise und kann es nur teilweise. Er kann nicht klar sein, schreibt Hans Heiß (seinerseits auf Barres *Symbolisme* gestützt): „denn ihn reizen . . . nur die Hintergründe der Außenwelt und die Zusammenhänge, die er zwischen ihnen und seinen eigenen Seelenzuständen entdeckt."[2]

[1] Dorchain, L'Art des vers S. 315—321.

[2] „Vom Naturalismus zum Expressionismus". Die neueren Sprachen 1921, Heft 3, 4.

Digitized by Google

Man muß hinzufügen, daß der Symbolist davon durchdrungen ist, oder es für notwendig oder poetisch oder schicklich hält, absolut einzigartige, nur ihm allein gehörige Seelenzustände zu haben, weswegen er den Leser im letzten darüber im Dunkeln oder Halbdunkeln lassen muß und ihm nur Anregungen und Ahnungen und allenfalls vieldeutige, keinesfalls eindeutige Rätsellösungen übermitteln darf.

Aus symbolistischer Notwendigkeit entstanden, ist das Stilmittel des Andeutens ein allgemeines geworden und heute auch solchen Dichtern vertraut, die ihrer Gesinnung nach nicht zur Gruppe der Symbolisten gehören. Dies muß überhaupt immer wieder betont werden: daß ein Stilmittel, daß eine Form zwar aus bestimmten inneren Gründen entsteht, aber, einmal vorhanden, vielfältigem Gebrauch dienen kann. Der Symbolismus als literarische Strömung (wie ich ihn im nächsten Kapitel charakterisieren werde) ist eine abgeschlossene Erscheinung der Vergangenheit; seine Ausdrucksformen aber sind Allgemeingut der modernen französischen Literatur geworden; ja, sie hat formal (aber wohlgemerkt: formal!) nichts wesentlich Neues hinzuerfunden; sie hat das symbolistische Formgut höchstens erweitert und adaptiert. Aller „Unanimismus", „Futurismus", „Expressionismus", und wie immer spätere Gruppen sich bezeichneten, weist formal auf Mallarmé, Verlaine und Rimbaud zurück, vor allem auf Mallarmé. Daß sein Dichterruhm einmal verblassen wird, ist sehr möglich, aber als Bereicherer der französischen Sprachform wird Mallarmé eine ähnliche und keine geringere Bedeutung ständig behalten wie der Odendichter Ronsard. Der Vergleich paßt auch insofern, als Ronsards Sprachgewaltsamkeiten nicht im vollen Umfang nachgeahmt, und als ebenso Mallarmés Verrenkungen und Verschweigungen nicht oft und meist vorsichtig nachgebildet wurden.

Worin aber der Symbolismus (und nicht Mallarmé allein) etwas zum mindesten für Frankreich Neues schuf, das ganz in den Allgemeinbesitz der französischen Literatur überging, das ist der Bildgebrauch. Man kann ganz allgemein sagen, daß seit Baudelaire, vor allem und in weiterem Umfang aber seit den achtziger Jahren, die Bilder der französischen Dichtung zugleich reicher, kühner, intensiver und dunkler wurden, und daß im Bildgebrauch die von Claudel geforderte Ehe zwischen Poesie und Prosa vollzogen ist. Und man kann als Grund dieser größeren Reichtümer und Farbigkeiten durchweg eines nennen: Grenzverwischung, die den Romantikern lieb war, und aus der die Symbolisten äußerste Konsequenzen zogen.

Lebenseinheit ist das Prinzip oder die Sehnsucht. Einheit und Zusammenströmen zwischen der Natur und der menschlichen Seele, Einheit innerhalb des Menschen, zwischen seinem Denken und Fühlen, zwischen den Regungen seiner Sinne.

Grenzverwischung drängt Rhythmen und Klänge des Verses und der Prosa aufeinander zu. Grenzverwischung läßt die Dichter ins

Digitized by Google

Gebiet der Musik und Malerei hinübergreifen. Verse sollen gedichtet werden, die nur durch den Klang, die nur als Musik wirken. Und Mallarmé schreibt Geheimnisse, die eine malerische oder zeichnerische Geheimsprache reden: ihr Schweigen ist durch unbedruckte Papierfläche, ihr Mehr-und-weniger an Wichtigkeit durch fettere und größere, schmächtigere und kleinere Buchstaben angedeutet. Worauf dann die Clownerien und Scherze Apollinaires folgen, der ein Haus, einen rauchenden Mann, eine Uhr und anderes in Buchstaben zeichnet, ähnlich wie Rabelais das Flaschenorakel in Flaschenform geschrieben hat. Grenzverwischung wird an dem „Gesamtkunstwerk" Richard Wagners bewundert, von dem mehr allgemeine Anregung als nachweisbare Einzelbeeinflussung der französischen Literatur ausging.

Am stärksten aber ist die Grenzverwischung im Bildgebrauch zu spüren. Von ungeheurer Bedeutung wird die literarische Entdeckung und Pflege der Synästhesie. Die naturwissenschaftliche Definition dieser Erscheinung lautet: „Wir verstehen in der normalen Psychologie unter Synästhesie die Tatsache der Aneinandergekoppeltheit von Wahrnehmungen verschiedener Sinnesgebiete."[1] Solche Aneinanderkopplungen sind im dichterischen Bilde keine Neuerfindung des Symbolismus. „An ihren bunten Liedern klettert / Die Lerche selig in die Luft" beginnt Lenaus „Liebesfeier". Das ist eine doppelte Synästhesie zur Wiedergabe eines einziges Eindrucks: die Lieder sind farbig wahrgenommen, und weil die Lerche im Singen steil aufsteigt, so wird ihr Trillern visuell als ein Strick empfunden, woran sie emporklettert. Aber Lenau bedient sich des synästhetischen Bildes unbewußt und naiv, er weiß nicht, daß er eine Synästhesie als Stilmittel verwendet, und deshalb ist von keinem häufigen oder systematischen oder raffinierten Gebrauch dieses Mittels bei ihm die Rede. Es scheint mir nun wesentlich, daß die Synästhesie ins literarische Bewußtsein der Franzosen nicht als eine normale Erscheinung dringt, sondern als etwas Krankhaftes, als ein Überreizungszustand. Die medizinische Wissenschaft kennt Synästhesien als Krankheitssymptome. Indem sich die Romantik über die „Nachtseiten der Natur" beugt, den Wahnsinn als ein bevorzugtes Thema behandelt, indem der Impressionismus den Erkrankungen der Nerven nachgeht, tritt die Synästhesie in der französischen Dichtung als eine krankhafte Absonderlichkeit, als etwas schmerzhaft Überfeinertes zutage. Es ist der zerrüttete, von Rauschmitteln aufgepeitschte Baudelaire, der den Leitsatz der späteren Bildentwicklung schreibt: *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.* Es sind die Goncourts und Huysmans mit ihren Studien über nervöse Erkrankungen (Studien an fremden Menschen und am eigenen Leib), die auf Synästhesien aufmerksam machen. Ein anderes kommt hinzu. Die Synästhesie weist beim Einzelnen wie bei Gesamtheiten

[1] Heinz Werner: Einführung in die Entwicklungspsychologie, Leipzig 1926, S. 62.

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY
Digitized by Google

auf frühe Entwicklungsstufen zurück, in denen „eine geringere Differenziertheit im wahrnehmungsmäßigen Erlebnis" vorhanden ist, ein Bedeutungszusammenhang der verschiedenen Sinnesgebiete, der in unserer objektiven Wahrnehmung sachlicher Art fehlt.[1] Das angeführte Wernersche Buch belegt dies mit Beobachtungen, die an Naturvölkern und Kindern gemacht wurden. Gewisse Indianer weisen „den einzelnen Raumgegenden je eine bestimmte Farbe" zu; ein kleiner Junge, der den Arm in kaltes Wasser steckt, „sagt erschauernd: ‚Mein Arm hat eben gesehen, wie das Wasser eisekalt is'." Der in Synästhesien schwelgende französische Symbolist hat das ihm liebe, das von ihm ersehnte Gefühl, der zergliedernden rationalen Welterfassung entrückt zu sein, die Dinge nicht nur mit überfeinerten Nerven sondern auch einheitlicher, ursprünglicher, kindlicher in sich aufzunehmen. Aber er ist nicht, oder er ist doch nur zum Teil primitiv; er will es sein, und so gerät er ins Primitivistische und, aus Angst vor der Kunst des zerlegenden Denkens, in die Künstelei des Ästhetentums.

Die Synästhesie als Stilmittel leiht sich hierzu in dreifacher Stufung her. Wenn Vokalklänge farbig empfunden werden, wie es Rimbaud in einer bewußt und trotzig individualistischen Weise ausmalt, wie es René Ghil mit willkürlichem und doktrinärem Verallgemeinern zur Grundlage einer Poetik (in der berüchtigten *instrumentation verbale* seines *Traité du Verbe*) gemacht hat, dann ist nichts als eine „Aneinandergekoppeltheit" von Sinneswahrnehmungen schlechthin gegeben. Ich möchte das als primitive Synästhesie bezeichnen. Aber Werner bietet als Beispiel solcher primitiven Synästhesien auch einige chinesische Gruppenbildungen, worin „die einzelnen Erscheinungen der Farbe, des Geschmackes, des Geruches, des Getastes einander entsprechend zugeordnet sind". Hier finden sich u. a. die beiden Reihen: „Gelb—Erdherr—Nässe—Süß" und „Grün—Drache—Wind—Sauer".[2] Ist damit nicht der Boden der primitiven Synästhesie verlassen und eine Erfahrungssynästhesie gegeben? In das Erlebnis der Sinne spielt doch Erfahrungswissen bestimmend mit hinein. Süß ist die gelbe, die reife Frucht, Nässe ist notwendig, um sie heranreifen zu lassen, und der Bauer ist Herr über die Erde. Und ebenso ist ein Erfahrungszusammenhang zwischen grüner und saurer Frucht gegeben, und im Wind und im Drachen Feinde des Reifens zu sehen, scheint mir keine Klügelei zu sein. Jedenfalls wird man modernen Synästhesien gegenüber, die eine grüne Farbe als „sauer" oder einen süßen Geschmack als „gelb" bezeichnen, zweifelhaft sein dürfen, ob sie reine und primitive oder durch die Einmischung von Wissen und Denken entstandene Erfahrungssynästhesie sind. Wo aber fraglos Wissen und Denken die erste und entscheidende Rolle spielen und die Synästhesie zu einem Kunstgebilde machen, das ist die literarische Synästhesie. Es heißt etwa in Delteils *Jeanne d'Arc: les cris bleus des Premiers Communiants.* Dies „blau"

[1] Werner a. O. S. 62. [2] a. O. S. 62.

Digitized by Google

ist nicht ursprünglich empfunden und auch nicht durch einfache Erfahrungen übermittelt. Vielmehr wirkt ein Bildungswissen um konventionell allegorische Bedeutungen des Blaus mit, als einer Farbe der Unschuld, der Heimatssehnsucht, der Jungfräulichkeit. Oder es heißt in Delteils groteskem Roman *Les Cinq Sens* von einem Negerjungen: *ses beaux cheveux exhalent une musique noire.* Hier geht aus der antithetischen Vertauschung — das Sichtbare ist als Klang empfunden und das Klingende sichtbar gemacht, die Haare tönen, der Ton ist schwarz — unzweifelhaft hervor, daß Literatenwille ursprüngliche Empfindung vortäuscht.

Noch einmal: nicht als Entdecker der Synästhesie für die Literatur sind die Symbolisten anzusprechen. Nicht einmal als Entdecker der dritten, der künstlichen und in bösen Fällen verkünstelten Art. Ja, vielleicht ist diese besonders alt, denn in den pretiösen Spielereien des Secentismo (des italienischen, spanischen, deutschen) wird man manche synästhetische Bildung antreffen. Aber die planmäßige und energische Anwendung des synästhetischen Bildes, seine Erhebung zum wesentlichsten Ausdrucksmittel ist von den Symbolisten ausgegangen. Und die lebendige Energie der Anwendung entsprang oft genug einer wirklichen seelischen Not. War die Primitivität selber in zahlreichen, vielleicht in den allermeisten Fällen eine vorgetäuschte, so war doch die Sehnsucht nach solcher Ursprünglichkeit, nach der Aufhebung rationaler Trennungen in vielen (in allen wahrhaft zählenden) Fällen echt.

Es leuchtet ohne weiteres ein, welche Beweglichkeit der Bildgebrauch durch das Mittel der Synästhesie gewinnt, und welchen Gefahren, von den Symbolisten gewollten Gefahren, der Dunkelheit er sich aussetzt. Der Dichter, der ohne Synästhesie haushält, ist wie ein Klavierspieler, dem nur ein Manual zur Verfügung steht. Er hat sich immer im Bereich eines einziges Sinnes zu halten. Er kann eine menschliche Stimme etwa dadurch bildlich beschreiben, daß er sie eine Violine nennt oder eine Fanfare oder ein Löwengebrüll oder ein Vogelzwitschern. Die Synästhesie dagegen setzt den Dichter an eine Orgel, er kann von einem Manual zum andern übergreifen. Er kann den Eindruck einer Stimme beschreiben, indem er sie rot nennt, oder nach Veilchen duften läßt, oder behauptet, daß sie sich anschmiege wie ein Katzenfell, oder wie Orangen schmecke.

Zu solcher Beweglichkeit des Bildes an sich tritt aber nun ein Zweites. Das Sonett, worin Baudelaire die Beziehung zwischen „Düften, Farben und Klängen" lehrt, heißt *Correspondances*, und seine erste Strophe, die die Bedeutung einer Offenbarung gewonnen hat und einer Gesetzestafel, eine der meistzitierten Strophen der neuern französischen Lyrik, lautet so:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Digitized by Google

Der Mensch findet Bezüge, Entsprechungen zwischen sich und der symbolisch erfaßten Natur; er verknüpft mit Hilfe des Symbols sein eigenes Wesen, seine Stimmungen, seine Vergänglichkeit der dauernden Natur, dem Allgemeinen, dem Göttlichen. Was Baudelaire die „Entsprechungen" nennt, ebendas meint Mallarmé später, wenn er von dem beängstigenden „Dämon der Analogie" berichtet. Der synästhetische Bildgebrauch zur Darstellung solcher symbolischen Bezüge ist die entscheidende Neuerung der französischen Symbolisten. Sie sind nicht mehr gehalten, den Herzschlag oder den Atem des Menschen im Rhythmus des Meeres, sein Auge in der Sonne symbolhaft wiederzufinden; sie können ihre „Analogien" in unbegrenzter Freiheit ausdrücken. Hier verbindet sich die Verkopplung von Sinnesempfindungen mit dem ebenfalls primitiven Vorgang des Assoziierens, des sprunghaft unlogischen Aneinanderreihens von Eindrücken und Einfällen, der Bilder- und Gedankenflucht.

Einmal, bei Lautréamont, sind diese Synästhesien und Assoziationen nicht mehr der Ausdruck einer überfeinen Sensibilität und das Werkzeug eines Formwillens sondern die unverkennbaren Symptome wirklicher Geisteskrankheit. An seinen zu Irrsinn und Sinnlosigkeit gewordenen Satzfetzen und Bildern haben sich dann die Dichter des Unbewußten für ihre präformen Niederschriften geschult.

Verkopplung der Sinneswahrnehmungen und assoziatives Aneinanderreihen machen den Bildgebrauch beweglicher und vielfältiger, sie verdunkeln ihn auch notwendigerweise. Dagegen müssen sie ihn nicht durchaus intensiver machen, denn wenn sie auch mehr als einen Sinn berühren, so führen sie doch eben dadurch auch ins Verschwommene und Diffuse. Es liegt anders bei der Bildwirkung der andern Grenzverwischungen, der zwischen Ich und Natur oder Ich und Umwelt, und der zwischen dem Abstrakten und dem Konkreten. Hier wird jedesmal eine Intensivierung des Bildes angestrebt, und hier ist Sinnverdunkelung nicht beabsichtigt. Sie tritt dennoch häufig ein, weil der Sinn belastet und vertieft wird, weil das Bild Gedanken und Phantasie in mannigfacher Richtung anregt; aber beabsichtigt und oft genug erreicht wird das Gegenteil der Dunkelheit: eine übermäßige Helle und Deutlichkeit.

Natur-Vermenschlichung gehört der Dichtung aller Zeiten und Länder an, Vermenschlichung auch der vom Menschen geschaffenen Objekte, des Hauses, der Maschine, ist von Romantikern und Impressionisten geübt worden. Der naturalistische Romandichter Zola ist darin nicht ohnmächtiger als der symbolistische Lyriker Verhaeren, mit dem er sich im Pantheismus zusammenfindet. Die Eigenart des symbolistischen Stils liegt hier wieder im Überfeinern, das diesmal in einem Präzisieren und Detaillieren besteht. Den Sturm als Menschengestalt oder Gott, den Wind als „himmlisches Kind" darzustellen, ist alt. In Delteils *Jeanne d'Arc* heißt es: *une*

Digitized by Google

brise verte ... parcourait le ciel à petits pas comme une petite fille.[1] Die Vermenschlichung ist sehr häufig eine Erotisierung, denn im Liebesleben und vor allem im Sexuellen wird der stärkste Ausdruck des Lebens gefunden. Von einem sanften Frühlingstag über der umkämpften Stadt sagt Delteil im gleichen Abschnitt: *Il faisait doux sur Orléans comme sur un sein de femme.* Hier besteht das Raffinement darin, daß sich Vermenschlichung und Erotisierung gleichzeitig auf die streichelnde Atmosphäre und die gestreichelte Stadt beziehen. Man muß sich davor hüten, solches Erotisieren etwas spezifisch Französisches nennen zu wollen. In Lenaus „Lenz" heißt es kaum weniger galant von „Söhnlein" Frühling und „Mutter Erde": „In ihren Busen greift der Lose / Und zieht ihr schmeichelnd keck / Das sanfte Veilchen und die Rose / Hervor aus dem Versteck." Neu ist nur wieder die planmäßige und raffinierende Anwendung des Kunstmittels. Es ist sehr altes literarisches Gemeingut der Völker, den Tod als stürmischen Liebhaber, eine tödliche Waffe als personifizierten Tod darzustellen; in der französischen Kriegsdichtung ist es nichts seltenes, feuernde Geschütze in allen artilleristischen Einzelheiten des Vorgangs phallisch auszudeuten — so Apollinaire, Canudo, Cocteau —, wo denn freilich das Studium der Freudschen Psycho-Analyse wesentlich auf die Bildfindung einwirkt, und wo man also von primitiver Sinnlichkeit genau so weit entfernt ist, wie bei den literarischen Synästhesien.

Das Gegenstück zur Vermenschlichung des Alls findet sich im universalen Bild bei der Beschreibung des Menschen. Delteil malt die kindliche Johanna: *On voyait au rythme de sa respiration ses fermes seins d'enfant des Vosges soulever devant elle deux horizons.*[2] Wieder das Raffinieren alten Bildgutes: die atmende Brust dem Meer zu vergleichen, ist alt; nun tritt an die Stelle des Meeres entkörperter Horizont, und die Zweizahl macht das Bild zugleich exakter und weiter.

Die Intensivierung bei der Verkopplung des Abstrakten mit dem Konkreten wird dadurch eine stärkere als früher, daß das Konkretum unbedenklicher, körperlicher, niedriger, alltäglicher, auch unanständiger ausgewählt werden kann. Wer den Marsch eines Heeres *dans le bruit des prières et des digestions* beschreibt, der kann auch bildlich sagen: *La soupe au chou fume comme une belle prière.*[3] Die Inbrunst eines aufsteigenden Gebetes war in frühern Zeiten tausendmal mit aufsteigendem Opferrauch verglichen worden, nun hat sie einen lebensnäheren Körper erhalten, den Dampf einer Kohlsuppe; und die Suppe ihrerseits ist aus Gemeinheit und Alltag ins Geistige erhoben.

---

[1] Ich wähle hier absichtlich Beispiele aus einer Prosadichtung, die nicht der symbolistischen Gruppe angehört. *Jeanne d'Arc* ist 1925 erschienen, Delteil ist ein Mann des Expressionismus und Aktivismus. Ich will das freie Fortwirken von Formen an sich zeigen. — S. 133 der 50. Aufl., Grasset, Paris.

[2] a. O. S. 60. [3] Delteil, Jeanne d'Arc S. 119 u. S. 81.

Digitized by Google

Man kann den Weg, der hierhin geführt hat, ebensogut einen revolutionären wie einen reaktionären nennen. Dem Vorspiel der französischen Romantik, Constants *Wallstein* gegenüber entrüstete sich Napoleon, daß auf der Bühne gegessen werde. Die französische Klassik schloß aus aller hohen Literatur das alltägliche Wort und das alltägliche Tun aus. Alles mußte „edel" sein. Als die Romantik das „Gemeine" nach Stoff und Wort in die Dichtung einführte, übte sie dabei eine Art Selbstbetrug aus: das Gemeine, Alltägliche, Häßliche war doch immer irgendwie als ein Ausnahmsweises erhöht; es war „grotesk" und dadurch doch wieder geadelt. Wenn Baudelaire im Widerwärtigen wühlte, so trug das Ekelhafte doch immer den Adel des Todes, der Verwesung, des Entsetzens. Erst Impressionismus und Naturalismus machten Ernst damit, das ganz Alltägliche, das schlechthin Gemeine und Materielle mit absoluter Genauigkeit abzuzeichnen. Aber ihrer Exaktheit war es Pflicht, das Körperliche und Niedrige eben nur in seiner Körperlichkeit und Niedrigkeit, ganz losgelöst vom Geistigen darzustellen. Indem nun der Symbolismus immerfort Brücken von der Materie zum Geistigen hinüberspannt, greift er im Grunde auf Denkart und Ausdruckform des Mittelalters zurück, das in allem Irdischen nur ein Gleichnis des Jenseitigen sieht. Aber das Allegorisieren des Mittelalters ist ein einfaches und starres, ungelöst sind die körperlichen Elemente, dogmatisch gebunden die geistigen. Der Symbolismus dagegen ist im Sehen und Darstellen der Materie durch den Impressionismus geschult, und dem Geistigen läßt er die ganze Freiheit zuteil werden, die von der idealistischen Philosophie erarbeitet worden ist. Er verfährt nirgends kunstvoller, als wo er auf Nachahmung der mittelalterlichen Schlichtheit und Gebundenheit abzielt. Wenn Delteil die heilige Johanna auf dem Scheiterhaufen schildert, so schreibt er: *A travers l'étoffe de ta chemise, j'entrevois toute la fragile beauté de ton corps, et la lente hauteur de tes cuisses pleines, et l'établissement de ton nombril, et la chute de ton ventre, et la rédemption de ta poitrine.*[1] Raffiniert und anschmiegend genau ist die Zeichnung unter dem Schein feierlicher Starrheit, und das Raffinement gipfelt in der doppeldeutigen, geistigen und körperlichen Verwendung der Worte *chute* und *rédemption:* sie bezeichnen christliches Denken und dienen zugleich der Linienführung.

Dem gesamten symbolistischen Bildgebrauch mußte schließlich eine größere Kraft zuströmen — und das ist bei Delteil sehr zu verspüren —, sobald auf die Müdigkeit der eigentlichen Symbolisten, die alle der Dekadenz angehörten, ein neues französisches Kraftgefühl folgte. Die Gründe und Äußerungen dieses Kraftgefühls, die verschiedenen Wege, auf denen man sich aus der Dekadenz emporarbeitete, müssen im literarhistorischen und geistesgeschichtlichen Zusammenhang des nächsten Kapitels gezeigt werden. Hier ist nur

[1] a. O. S. 243.

Digitized by Google

auf das gemeinsame stilistische Faktum hinzuweisen, daß das Bild durchweg kraftvoller, aktiver und häufig krampfhaft und stürmisch wird. Der Geist will nicht mehr Eindruck erleiden und das Erlittene aussprechen, sondern er will sich selber den Dingen aufzwingen, sie von sich aus prägen und in Bewegung setzen. Geistige Eigenmächtigkeit und Aktivität unterscheidet die Sprache der Expressionisten von der der Symbolisten. Vielmehr: es ist, nur in anderer Tonart, nur willenshafter, die gleiche Sprache, so wie Corneille und Racine dieselbe und doch eine verschiedene Sprache reden. Leo Spitzer hat die Einzelheiten der expressionistischen Willensspannung im Ausdruck bei Jules Romains studiert[1], dem gleichen Jules Romains, der dichterisch einer neuen Klassik zustrebt und theoretisch einer Festigung des Versbaus das Wort redet.

8. ORDNUNGSSTREBEN

Alle prosodischen und stilistischen Neuerungen, die hier skizziert wurden, bedeuten ein formales Abweichen von der französischen Klassik. Deren Formprinzip ist feste Umgrenzung, klare Regelhaftigkeit und allgemeingültige Ordnung, gepflegte Schlichtheit, die sich von Nachlässigkeit und übertriebenem Prunk gleicherweise fernhält, Mäßigung in jeder Beziehung.

Zweimal seit Banville ist in der französischen Literatur eine deutliche und programmatische Rückwendung zur Klassik erfolgt. Das erste Mal gegen Ende des Jahrhunderts — die ersten Bücher von Jean Moréas' *Stances* erschienen 1898 —, das zweite Mal, allgemeiner und tiefer, nach dem Weltkrieg. Malherbe und Virgil sind heute höchste Führernamen, und mit einer gewissen Berechtigung kann man sagen, daß eine neue Klassik die Romantik überhaupt abzulösen scheint, während vor dreißig Jahren nur ein klassisches Inselchen aus dem romantischen Meer auftauchte. Danach ließe sich die Formgeschichte der französischen Lyrik innerhalb des letzten halben Jahrhunderts in der vereinfachtesten Weise auf diesen Satz bringen: Bis in das Chaos des Weltkrieges hinein ist alles Bestreben freiheitlich und subjektivistisch gerichtet und führt schließlich zu einer chaotischen Formauflösung, gegen die nur momentan und ohne

[1] Jetzt in der Aufsatzsammlung „Stilstudien", Bd. II. (M. Hueber, München 1928.) — Auch der Ausdruck expressionistischer Willensspannung ist nichts völlig Neues und von den Franzosen Erfundenes, auch ihm begegnet man schon in der deutschen Romantik. In Lenaus „Lenz" folgt auf die Tändeleien der vorangehenden Strophen die leidenschaftlich gewaltsame Schlußwendung: Er „schleudert seine Singraketen, die Lerchen, in die Luft". Was Spitzer als eine Besonderheit der expressionistischen Bildsetzung herausarbeitet, die kraftsteigernde Umbildung ins Maschinelle und Automatische, ist hier gegeben. Sie findet sich übrigens bereits in der alten und abgegriffenen Wendung, daß jemand läuft „wie aus der Pistole geschossen". Wieder besteht die französische Neuerung darin, daß eine vordem naiv, gelegentlich und ästhetisch unbewußt angewandte Ausdrucksart ins ästhetische Bewußtsein erhoben, zum planmäßigen Stilmittel ausgebaut und raffiniert wird.

Digitized by Google

durchgreifenden Erfolg Moréas und seine Gruppe angekämpft haben; dann, nach dem Krieg, besinnt sich alles auf neue oder auf Rückkehr zur alten Ordnung.

Aber obwohl eine solche Linie durch äußerlich hervorstechende Tatsachen zu markieren ist, führt sie doch am eigentlichen Wesen der modernen französischen Lyrik vorbei. Denn ihre innere und die innere Entwicklung der neusten französischen Literatur überhaupt ist nicht als das Zickzack: Romantik — teilweiser Klassizismus — neue verstärkte Romantik — verstärkter und umfassender Klassizismus aufzufassen, sondern als eine allmähliche Überwindung des alten Gegensatzes zwischen Romantik und Klassik. Man könnte auch hier von Grenzverwischung reden, aber das würde zu Irrtümern führen. Denn was (in den letzten Jahren sehr bewußt) angestrebt, und was in einigen Werken buchstäblich erreicht wird, ist die Aufnahme romantischer Inhalte in die klaren und festen Umgrenzungen der Klassik. Auf diese Weise entsteht ein eng ineinander geschmolzenes Neues, dem keiner der alten Namen völlig gerecht wird.

Man muß dreierlei fest im Auge behalten. Einmal ist, sofern die Gesamtheit der lyrischen Schöpfungen seit Banville überblickt wird, die Verbindung mit der Klassik niemals ganz aufgegeben worden. Gerade die eigentlichen Schöpfer und Führer des Symbolismus haben, wie ich bei der Skizzierung des Metrischen betonte, den *vers libre* verpönt. *Vers libéré* bei Verlaine und Rimbaud, strenge Versform bei Mallarmé neben allen Dunkelheiten und aller Verwendung des Prosagedichtes. Sodann ist Moréas, wie stark humanistisch auch das Talent des Nachahmens und der Anschmiegung in ihm vorherrscht, dennoch ein innerlich origineller Dichter. Weswegen er denn keineswegs nur den Weg über das Mittelalter und Ronsard zu Malherbe abschreitet. Sondern in allen Nachbildungen drückt er sein eigenes Wesen aus. Und es ist das Ich eines Dekadenten und Symbolisten, eines unbefriedigten Haltsuchers. Zu dritt und vor allem aber ist eben die neue Klassik unserer Gegenwart mit genau demselben Recht und demselben Unrecht auch als eine neue Romantik anzusprechen.

Bestimmt bedeutet Romains' und Chennevières *Petit Traité de Versification* den Theorien Kahns, Claudels, Duhamel-Vildracs gegenüber eine Rückkehr zur Ordnung. Von Anfang an und immer wieder wird die völlige Freiheit des Verses, d. h. also: seine ausschließliche Bindung an das innere Gesetz der Persönlichkeit, an den Herzschlag und Atem des Ichs entschieden abgelehnt. Der erste Lehrsatz lautet: *Toute versification comporte des éléments d'obligation, des éléments d'option et des éléments de liberté.*[1] Die Bestimmung über den Vers geht nur zu einem Drittel vom Innern des Dichters aus. Zu einem andern Drittel hat er die Wahl zwischen mehreren von außen her vorgeschriebenen Möglichkeiten. Und zu einem letzten Drittel, das an oberster Stelle

[1] a. O. S. 18.

Digitized by Google

steht, ist er einer von außen kommenden, für eine Allgemeinheit aufgestellten Regel bindend verpflichtet, einer *division rythmique ... tout à fait indépendante du mouvement propre de la pensée ou de l'inspiration.*[1]

In dieser Abwehr der subjektiven Allmacht und Selbstherrlichkeit, in der Anerkennung allgemeingültiger, für den Einzelnen von außen kommender Bindungen liegt das klassische Bestreben des *Petit Traité.* Aber man bedenke, mit welcher Liebe, Feinfühligkeit und fast allzu weitgehenden Weitherzigkeit die Lehre von den Reimen und Akkorden ausgebaut ist. Dann gewinnt der auf die freiheitsfeindlichen Worte unmittelbar folgende Satz eine besondere Bedeutung. Er erklärt: *Toute prosodie, parvenue à sa maturité classique, tend à établir un certain équilibre entre les trois sortes d'éléments énumérés ..., avec une heureuse prédominance des éléments d'option.* Das „glückliche Vorherrschen der Wahlelemente" reicht jetzt ungemein weit hinaus über das, was die Klassik und was die erste romantische Schule ins subjektive Ermessen stellte, das „gewisse Gleichgewicht" ist nicht ohne Parteilichkeit zugunsten der Freiheit bestimmt, die Bindung auf ein *minimum d'obligation ... d'ordre rythmique*[2] hinabgedrückt. Es fragt sich, ob solche *maturité classique* den Namen klassisch noch mit vollem Recht führt; ihre *éléments d'option* bestehen aus vielen, aus den allermeisten symbolistischen und expressionistischen Errungenschaften.

Der *Petit Traité,* der sich nur auf den Versbau bezieht, und ausdrücklich nur eine umgrenzte Abhandlung sein will, scheint mir darüber hinaus ein Symptom und ein Symbol der heutigen französischen Formbestrebungen überhaupt zu sein.

Man lese die folgenden Sätze aus Paul Raynals psychologisch bohrendem, um äußerste Klarheit bemühtem Prosadrama vom Jahre 1924, dem *Tombeau sous l'Arc de Triomphe: Maintenant j'ai beau me retrouver toute petite, devant ces grandes choses, la guerre, la douleur, ta bonté, ta bravoure ... Tu me refais enfant, toi qui m'a faite femme ... Mais je ne voudrais plus les engourdissements de la musique pour m'endormir. La musique berce le corps. Il ne faut que parler quand on veut bercer l'âme. Alors, quand l'approche du sommeil fait toutes les choses indistinctes comme les passants au crépuscule, des pensées affables et flexibles glissent autour de notre esprit des danses et des gambades, elles nous enveloppent de leur prudente gentillesse, pour que nous rentrions avec sécurité, sous leur escorte légère, dans le royaume fantastique du sommeil.* Ich habe durch Sperrdruck die Stellen herausgehoben, in denen diese Prosa in Verse übergeht. Die Vermischung von Vers und Prosa ist etwas Romantisches; aber der Rhythmus, dem die seelische Erregtheit hier jedesmal zustrebt, ist der des klassischen Alexandriners. Die Abkehr von den „Betäubungen der Musik"

[1] a. O. S. 15. [2] a. O. S. 14.

Digitized by Google

(eine Lossagung von Symbolismus und Romantik) ist mit großer Musikalität ausgedrückt. Verse und Prosasätze enthalten Bilder und Wendungen, die offenkundig den verschiedenen Stadien der Romantik entstammen, die in diesem Zusammenhang aber alle der Verdeutlichung und nirgends der Verdunklung dienen, und die alles Übermaß vermeiden.

Man darf hier von neuer Klassik reden, insofern eine ausgeglichene und geordnete maßvolle Form klassisch heißt. Man muß auch das Aufleben des alten klassisch-französischen Formwillens bestätigen. Aber man darf darüber in keinem Augenblick das überviele Neue dieser Ausdrucksart vergessen. Die neue Klassik bedeutet keine Wiederholung des 17. Jahrhunderts, keine Verengtheit und kein Erstarren, nur eine Selbstbesinnung.

II. DER INHALT

1. ÜBERBLICK

Im Jahre 1857 erschienen Baudelaires *Fleurs du Mal;* auch einige der Prosagedichte, die nach seinem Tode als *Spleen de Paris* zusammengefaßt wurden, waren bereits in Zeitschriften veröffentlicht. Als er zehn Jahre später starb, war sein Name hoch angesehen, bei vielen berühmt, bei vielen berüchtigt, aber es war doch ein Name neben und hinter anderen. Baudelaire galt, und dies mit Recht, als ein extremer Nachfahr der Romantiker. Ihr Subjektivismus, ihre krankhafte Zerrissenheit, ihre friedlose Sehnsucht charakterisierte ihn in höchstem Maße. Bald wurde Baudelaire auch, und dies ebenfalls mit Recht, den Parnassiens zugerechnet. Das war ein Name, der durch halben Zufall 1866 aufgekommen war: damals gab der Verleger Lemerre die erste der drei Anthologien zeitgenössischer französischer Lyriker heraus, die den Titel *Le Parnasse contemporain* tragen. Die Parnassiens betrachteten es sozusagen als ihre Aufgabe, Ordnung auf dem französischen Parnaß zu schaffen. An die Stelle der romantischen Zügellosigkeit sollte die strenge klassische Form, die Ruhe klassischer Harmonie treten, das Ich sollte zurückgedrängt werden von einer bis zur Fühllosigkeit kalten und objektiven Kunstübung. „Marmorn" und „fühllos" (*impassible*) waren Lieblingsausdrücke dieser Gruppe, und durch die Untadligkeit seiner Strophen gehörte Baudelaire sicher zu ihr.

Aber gerade für die wirklichen Dichter unter den Parnassiens bedeutete das klassische Dichten eine Pseudoklassik und einen Selbstbetrug; denn es fehlte ihnen ganz und gar die innere Ausgeglichenheit und das sichere Verhältnis zum Ewigen, ohne das eine klassische Poesie unmöglich ist, und sie verbargen nur die innere Not und Unrast in der kühlen Festigkeit ihrer Form. Etwa zwei Jahrzehnte währte dieser künstliche Frost, unter dem sich Verzweiflung an-

Digitized by Google

häufte, und so lange ruhte Baudelaires Werk wie Wintersaat unter Schnee. Dann aber, um die Mitte der achtziger Jahre, kamen Verzweiflung und neues Hoffen in der französischen Dichtung zum Durchbruch, und nun gingen alle Baudelaireschen Keime auf, und er selber war kein Romantiker und kein Parnassien mehr, auch nicht mehr ein Dichter neben anderen sondern der Finder und zum mindesten Ahner einer ganz neuen Dichtart, der Meister der neuen Generation. Heute ist man fast geneigt und einigermaßen dazu gezwungen, das Jahr der *Fleurs du Mal*, 1857, dem Cid-Jahr 1636 an die Seite zu stellen, denn von beiden gehen Glanzepochen der französischen Dichtung aus, und nicht anders als das klassische Drama der Franzosen über Frankreich hinaus Weltwirkung geübt hat, ist auch dem französischen Symbolismus Weltwirkung zuteil geworden. Ohne ihn und ohne seinen Ahnherrn Baudelaire wären weder der Italiener d'Annunzio noch der Engländer Wilde noch die Deutschen George und Rilke das, was sie sind. Nur freilich darf man keineswegs vergessen, daß vom „Cid" nichts als aufbauende Tendenzen ausgingen, während von den *Fleurs du Mal* Aufbau und Zersetzung in beinahe gleicher Menge herstammen, und wenn die gesamte französische Literatur bis auf den heutigen Tag von Baudelaire beeinflußt ist, so hat sie nicht nur von ihm gelernt, sondern auch lernen müssen, ihn zu überwinden.

Daß er gleichermaßen aufwärts und abwärts führt, geht aus dem Doppelnamen hervor, den sich die Neuerer der achtziger Jahre (vielfach Abtrünnige des *Parnasse*) teils selber zulegen, teils gefallen lassen müssen: sie heißen, oft im gleichen Atemzuge, Dekadente und Symbolisten. (Ihren dritten Titel: *verlibristes* kann ich jetzt beiseite lassen. Ich zeigte, wie er im vollen Sinn des Begriffes nur sehr teilweise zutrifft. Es muß auch gesagt werden, daß die ärgsten Versrebellen unter denen zu suchen sind, die nicht in französischen oder rein französischen Sprachgebieten aufgewachsen waren. Hanns Heiß spricht von der „draufgängerischen Barbarenkeckheit der verschiedenen französisch dichtenden Nichtfranzosen, denen keine französische Schule den Fetischismus der Metrik eingeimpft hatte".[1]

Man fühlt sich damals dreifach in einem Verfallszustand: als Individuum, als Zugehöriger eines Volkes und einer Rasse.[2] Der Kern des Übels liegt in der religiösen und philosophischen Not der vom Positivismus unbefriedigten, mit dem ererbten Glauben zerfallenen Menschen. Sobald ein neuer philosophischer und religiöser Aufschwung ihre Seelen befreit, ist auch der Glaube an Frankreichs staatliche Kraft wieder da, die ja in Wahrheit keinen Augenblick erloschen

[1] „Romanische Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts" S. 25 (Handbuch d. Literaturwissenschaft, Athenaion-Verlag).

[2] Vgl. die Ausführungen in der Einleitung meiner „Modernen französischen Prosa" über die Dekadenz, dazu im Anhang der zweiten Auflage über Gobineau.

Digitized by Google

war und sich nach dem siebziger Krieg mächtig zusammengerafft hatte. Und aus den todgeweihten, den Germanen ausgelieferten Lateinern wird die zum Herrschen bestimmte, allen nordischen Barbaren überlegene „lateinische Rasse" werden.

In solch persönlicher Not, die sich ihm zum Wahnbild eines Volks- und Rassenverfalls auswächst, ist nun aber der Dekadent keine völlig unglückliche und bemitleidenswerte sondern eher eine tragikomische und bisweilen peinlich wirkende Gestalt. Denn er selber genießt seine Dekadenz und ist bewundernd stolz auf sie. Die verfallende Rasse, der er angehört, ist ihm zugleich eine überkultivierte; er schwelgt in Erinnerungen an Byzanz, indem er oströmisches und französisches Raffinement in Beziehung setzt, er schwelgt in den Zuckungen der eigenen künstlich überreizten Nerven, die ihn von der Masse der stumpferen Menschheit als einen zu glorreichen Qualen Auserwählten absondern. So tritt sein Wesen aufs deutlichste in Huysmans' Romanhelden Des Esseintes zutage, der repräsentativsten Gestalt und des Don Quijote der französischen Dekadenz, so in den blutig witzigen Parodien und Karikaturen der Gedichtsammlung *Les Déliquescences*. Als André Barre die erste ausführliche Geschichte des französischen Symbolismus schrieb, widmete er diesen *poèmes décadents* und Huysmans' *A Rebours* ein besonderes Einleitungskapitel.[1] Er legte dadurch die engen Zusammenhänge bloß, einmal zwischen Dekadenz und Symbolismus, zum andern zwischen Prosa und Poesie dieser Epoche.

Der Herzog Des Esseintes ist nicht nur ein peinlicher und zeitweise lächerlicher Bewunderer seiner Neurasthenien und Haltlosigkeiten, sondern er hat in aller Erschlaffung schließlich doch den Willen zum Aufschwung, der sich bei ihm in krampfhafter Anklammerung an einen freilich pervertierten Katholizismus äußert. Die Lyriker des Symbolismus sind durchweg Dekadente, in denen der Wille zum Aufschwung lebendig ist — ein müder und kranker Wille allerdings, der nicht beharrlich dem sicher erfaßten Ziel entgegenstrebt, der vielmehr häufig sich selber nicht ernst nimmt und mit dem Ersehnten spielt, bisweilen auch auf Selbstbetrug und momentane Übertäubungen ausgeht. Das persönliche Symbol ist das ständige Mittel, wodurch sie ihre Glaubenslosigkeit vor sich selber verbergen, womit sie ihre Glaubenssehnsucht befriedigen.

Es ergibt sich hieraus ein schwankender Zustand, der kein dauernder sein kann, sondern zu einem endgültigen Erschlaffen und Sinken oder zur Erreichung eines wirklichen festen Halts führen muß. Die Geschichte der französischen Lyrik und der französischen Literatur überhaupt während der letzten vierzig Jahre besteht aus den verschiedenen in ihrem Gesamtergebnis erfolgreichen Versuchen, diesen Halt, der in den aufeinanderfolgenden Stürmen der Romantik und des Positivismus verloren ging, neu zu gewinnen. Dabei war

[1] a. O. Kap. 3: *Les chaperons du Symbolisme.*

Digitized by Google

sicherlich eine starke Wechselwirkung zwischen Philosophie und Dichtung im Spiel. Bergson, dem die französische Dichtung Entscheidendes verdankt, ist als Dichterphilosoph zu einem nicht meßbaren aber fühlbar vorhandenen Teil dem Symbolismus verpflichtet.

Des Esseintes' Flucht in den Katholizismus ist für viele Symbolisten charakteristisch. Soweit sie sich aber nur auf Augenblicke oder im letzten Augenblick ans Kreuz klammerten, so weit sie auch mehr das umklammerte Kreuz verbogen, als daß sie sich an ihm aufrichteten, blieben sie im Kern ihres Künstlertums von aller Bekehrung unberührt und fanden aus dem dekadenten Symbolismus nicht heraus. Einige dagegen bekehrten sich wirklich und rechtzeitig, so daß eine wahrhafte Ruhe in ihr Inneres und so auch in ihre Kunstübung einzog. Deshalb ist unter den katholischen Dichtern vielfach eine beruhigte, zur Klassik hinneigende Form zu finden. Daß mit der Rückkehr zum alten Glauben leicht auch eine politische Wendung zu Konservatismus und Reaktion, zu Nationalismus und auch wohl Royalismus zusammenging, ist ohne weiteres begreiflich — doch gibt es mancherlei Möglichkeit, Katholizismus und Politik zusammenzudenken, und man trifft auch in Frankreich auf mancherlei Mischungen.

Denkt man aber an die Bestrebungen zu neuer Klassik, die auf das Schwanken des Symbolismus folgten, so sind es nicht in erster Linie die Katholiken, auf die sich der Blick richtet; sondern ein betonter „Neoklassizismus" ging von heidnisch-stoischer Resignation aus, die für Moréas charakteristisch ist. Nur freilich war hierbei dauernde Ruhe auch nicht zu finden, und der wehmütige und gekünstelte Friede seiner Gruppe breitete sich nicht weit aus und hielt im allgemeinen neuromantischen Suchen nicht lange vor.

Heilsamer und entwicklungsfähiger als solch resigniertes Heidentum wirkte ein pantheistisch gestimmter Naturalismus. Verhaeren ist der lyrische Gesinnungsbruder des „wissenschaftlichen" Romanciers Zola; aber als Lyriker kann er sich ungehemmter und trunkener dem Erlösungsgefühl überlassen, eins zu sein mit der gesamten Natur. Berühmt und zum oft zitierten Motto so schwärmerischer Hingabe wurde sein Ausruf: *Je ne distingue plus le monde de moi-même.*

Die Weiterentwicklung dieses Naturalismus beruht nun darauf, daß aus der passiven Hingebung an die Welt eine aktive Teilnahme am Leben wird: der Dichter will sich nicht mehr von seinem Ich befreien, indem er es ins All auflöst, sondern er will dem All, der Menschheit, die ihn umgibt, der Stadt, der Straße, dem Haus, worin er wohnt, seine Züge aufdrücken, seinen Lebensrhythmus aufzwingen. „Unanimismus", das Kennwort einer um Jules Romains, den unmittelbaren Schüler Verhaerens, gebildeten Gruppe, ist mit Pantheismus keineswegs identisch. Es bedeutet nicht: in allem leben, sondern: alles am eigenen Leben teilnehmen lassen und genau so weit und so intensiv, oder genau so eng und matt leben lassen,

Digitized by Google

wie gerade die Fassungs- und Schwungkraft der eigenen Seele ausreichen.[1]

Auch dieser Aktivismus kann zu verschiedener politischer Stellungnahme führen. (Das muß gesagt werden, denn einem unpolitischen Dichter wird man kaum jemals in Frankreich begegnen; Anteil am Staat gehört zum französischen Wesen fast wie Atemholen.) Die Dichter des Unanimismus sind alle mehr oder minder dem Sozialismus verknüpft, und im Weltkrieg haben sie die Sache des Friedens und der Menschlichkeit in oft ergreifend schönen Klängen gesungen. Auch ein kosmopolitischer Weltgenuß, entschiedener und realer als der der Romantiker von 1830, ist mit solcher seelischen Grundhaltung vereinbar. *Je parcours en chantonnant tes couloirs | Et je suis ta course vers Vienne et Budapest | Mêlant ma voix à tes cent mille voix | O Harmonikazug!* dichtet Valéry Larbaud. Aber der gleiche Aktivismus kann, übersteigert, auch zur Verherrlichung der persönlichen Kraft führen, die sich tyrannisch über das Recht und Wesen der Umwelt hinwegsetzt. Dann wird die technische und sportliche Überwältigung der Natur besungen, dann werden Krieg und Grausamkeit als stärkste Lebensbetätigung und Lebenserhöhung gefeiert, dann ist der Diktator der Held, wie es auf der andern Seite das Volk ist.

Vom dekadenten Symbolismus an bis hierher — zeitlich: bis in den Weltkrieg und die ersten Jahre nach dem Friedensschluß, doch auf die zeitliche Umgrenzung ist noch einmal zurückzukommen — bis hierher reicht die Spannung der Neuromantik, denn soweit geht alles Dichten von der bewußten Sehnsucht des Individuums aus.

Aber mitten im Kriege, und hervorgerufen durch seine Gräßlichkeit und sein Zermürben, entsteht eine mehr internationale als französische Bewegung, worin die Romantik sich überschlägt und Neues angebahnt wird. Das ist der Dadaismus, der, für sich betrachtet, kaum etwas mit der Literaturgeschichte zu tun hat und eigentlich nur den Kulturhistoriker und den Psychologen angeht, der aber in Verknotung mit andern Geisteshaltungen auftritt und einer Reihe bedeutender französischer Dichter zum Ausgangs- oder Durchgangspunkt geworden ist.

Es ist eine allen romantischen Bestrebungen gemeinsame und offenbar notwendige Tätigkeit, den „Philister" oder den „Bürger" oder den Mann des „platten Verstandes" höhnisch anzugreifen, kurzum sich rebellisch Luft zu machen einer Durchschnittsordnung gegenüber, durch die man sich in seiner genialen Sonderart und seinem Lebensüberschwang beengt fühlt. In all diesen Auflehnungen kämpft der Romantiker aller Zeiten und Länder für das persönliche Gefühl gegen die allgemeine Verständigkeit. Auch der Dadaismus bedeutet eine solche Rebellion; mit lärmenden Kinderspielzeugen, Klappern und Trompeten, mit unsinnig zusammenhanglosen Wor-

[1] Vgl. meine Einleitung zu Jules Romains, Anhang der Mod. frz. Prosa, S. 339 f.

Digitized by Google

ten, mit irrsinnigen Zeichnungen wird der Philister genarrt, zur Verzweiflung, zur Wut gebracht. Aber diese dadaistische Revolution ist doch von ähnlichen romantischen grundsätzlich und mehrfach unterschieden. Sie trägt einen absolut anarchistischen Charakter, sie richtet sich nicht nur gegen den „platten Verstand", sondern auch gegen den Geist und gegen das Gefühl, nicht nur des „Philisters" sondern der Menschheit überhaupt; sie kämpft auch nicht für das Gefühl der Rebellen, sondern ihr Ziel ist ein rein negatives: Leugnung und Vernichtung aller seelischen Werte. Dada geht davon aus, daß der Krieg eine völlige Ad-absurdum-Führung des menschlichen Geistes bedeutet, daß er alles Lügen straft, woran Jahrhunderte gearbeitet und geglaubt haben, worauf gerade das letzte Jahrhundert so stolz war. Alles befindet sich im Zusammenbruch: Kultur, Zivilisation, Völkerverbrüderung, gemeinsames wissenschaftliches und soziales Schaffen, alles geht unter im unfruchtbarsten gegenseitigen Morden. Man wehrt sich seines Lebens, man tötet und wird getötet, man wendet alle geistigen und technischen Errungenschaften zur gegenseitigen Vernichtung an. Als der Positivismus nicht mehr befriedigte, war das Schlagwort der neunziger Jahre: „Bankrott der Wissenschaft". Jetzt heißt es: Bankrott des menschlichen Geistes, der menschlichen Seele schlechthin, und gegen die menschliche Bewußtheit schlechthin wendet sich der Dadaismus wie ein Tobsuchtsanfall.

Seine Zerstörungswut ist verquickbar mit jenen Kraftüberspannungen, in denen der romantische Aktivismus gipfelte, und ähnliche Formen der Sprunghaftigkeit, des Telegrammstils, des ekstatischen Ausrufs und des Kommandos unter Verachtung einer bürgerlich geordneten Syntax sind beiden Richtungen lieb.

Aber wesentlich fruchtbarer ist die Verbindung des Dadaismus mit der „Poesie des Unbewußten". Unbewußt, geistverlassen, von dunklen Trieben geleitet scheint ihm die Menschheit; so will er selber das aussprechen und unverfälscht, praeform niederschreiben, was ohne Zutun seines erkennenden und ordnenden Geistes aus seinem animalisch dunklen Innern hervorquillt.

Auf drei Vorfahren stützen sich die Dichter des Unbewußten, die vielfach mit den anarchischen Dadaisten Hand in Hand gehen, auf zwei große und mit höchster Bewußtheit, ja mit Raffinement formende Künstler und auf ein schwächliches, dem Irrsinn ausgeliefertes Talent. Sie sehen, wie Mallarmé und Rimbaud ihre Visionen gestalten, sie studieren an Lautréamonts *Chants de Maldoror* (8) die Ausdrucksarten der Geisteskrankheit.

Hier muß ein verbreiteter und gefährlicher Irrtum nachdrücklich ausgeschaltet werden. Seit dem Ende des Weltkrieges, seitdem man dem Begriff und der Möglichkeit einer Kulturkunde äußerste Aufmerksamkeit zuwendet, geht der Prinzipienstreit darum, ob es überhaupt unveränderlich dauernde Charakterzüge eines Volkstums gebe. Die Verneinung dieser dauernden Charakterzüge ist von nie-

Digitized by Google

mandem schroffer formuliert worden als von Eugen Lerch; für ihn ist „*der Franzose* nur ein populäres Schlagwort, das näherer Prüfung nicht standhält".[1] Begründet wird solche Ablehnung zumeist mit den Wandlungen, die der französische Volkscharakter im 19. und 20. Jahrhundert erfahren habe. Durch Romantik und Neuromantik sei er seinem ursprünglichen Rationalismus völlig entfremdet worden, und gerade die Dichter des Unbewußten, in ihrer gänzlichen Abkehr von der Stammesgöttin der Vernunft, wären also die unwiderleglichsten Zeugen dafür, daß von „ewigen Zügen" eines Volkes nicht die Rede sein dürfe, daß „der *Franzose* und der *Deutsche* nur Abstraktionen sind, Trugbilder, die der Sprachgebrauch uns vorgaukelt". Nun ist aber weder in Rimbauds visionären Prosagedichten noch bei den „pythischen Dichtern" eine wirkliche Abkehr von der Vernunft vorhanden. Im Gegenteil: die bedienen sich der Ratio mit äußerster Anspannung. Rimbaud, am Sensualismus des 18. Jahrhunderts geschult, beobachtet, studiert seine Visionen, zwingt sich in Visionen hinein, um hinter das Geheimnis seiner Natur zu kommen. Die pythischen Dichter der jüngsten Vergangenheit treiben buchstäblich, vielfach nach wissenschaftlicher Vorbildung, Experimentalpsychologie an sich selber, ihre Gedichte sind oder sollen objektive Protokolle der Selbstbeobachtung sein und könnten mit dem gleichen Recht „wissenschaftliche Lyrik" heißen, mit dem Zolas Epen „wissenschaftliche Romane" hießen. Selbst im Zeitalter der Aufklärung waren Dichtung und Wissenschaft nicht so fest miteinander verbunden wie hier, und wenn man im Französischen überhaupt Gedanken- und Gefühlslyrik ernstlich voneinander trennen könnte, so müßte die Dichtung des Unbewußten mindestens ihrer Absicht nach (wie sie in André Bretons *Manifeste du Surréalisme* zutage tritt) der Verstandeslyrik zugerechnet werden.[2]

Doch sind naturgemäß gerade die Besten der Gruppe ebensowenig wissenschaftliche und objektive Experimentatoren, wie Zola ein Mann der Wissenschaft war; und genau so wie in Zola ein heimlicher Romantiker, ein Romantiker wider den eigenen Willen steckte, so sind auch die Dichter des Unbewußten Neuromantiker wider Willen; genauer: ihr Wille ist darauf gerichtet, dem bewußten Ich zu entfliehen und die psycho-physischen Vorgänge des eigenen Innern

[1] „Französische Kulturkunde?" Zeitschr. f. franz. u. engl. Unterricht, Bd. 27.

[2] Otto Forst-Battaglia, der in seiner „Französischen Literatur der Gegenwart" (Dioskuren-Verlag, Wiesbaden 1928[2] die glückliche Bezeichnung „pythische Lyrik" in Deutschland eingeführt hat und viel Beachtenswertes über die Strömung schreibt, unterteilt sein Kapitel über die Lyrik in „Verstandes- und Gefühlslyrik" und zählt die Gruppe der „Pythischen" zu den Gefühlslyrikern. — In meiner Studie „Charakterzüge der französischen Lyrik" (Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, 1927, Heft 6) habe ich an der Entwicklung der gesamten französischen Lyrik zu zeigen versucht, daß man in ihr nirgends zwischen „reiner" und Reflexionspoesie zu unterscheiden vermöge, sondern immer eine für den französischen Charakter wesentliche Verschmelzung von Denken und Fühlen antreffe.

Digitized by Google

exakt und fühllos zu registrieren, aber das Ich duldet diese Ausschaltung nicht, und es vermag auf die Dauer in solcher Vogel-Strauß-Haltung keinen Frieden zu finden.

Wenn dann nach einiger Zeit jene Besten unter den pythischen Dichtern den Kopf heben, so zeigt gerade ihre neue Haltung, in welch dauernder Stärke der Rationalismus zum französischen Wesen gehört. Auch sie, wie so viele Symbolisten im Anfang der neuromantischen Bewegung, suchen Halt im Katholizismus — aber es ist ein anderer Katholizismus als der gefühlsmäßig weiche der Symbolisten. Das gleiche Drängen der Vernunft, das sich des Unbewußten zu bemächtigen suchte, führt jetzt dazu, auch die Religion in ihrer vernunftbeherrschtesten Form zu erfassen, und so wendet man sich der Scholastik zu, und Thomas von Aquino wird der Führer und Meister. Auf solche Weise wird inhaltlich und formal jene neue Klassik erreicht, die keine Verleugnung der Romantik bedeutet, sondern einen dritten Zustand über ihr und der alten Klassik.

Auf dieser Stufe der neuen Ordnung und Umgrenzung treffen die ursprünglichen Rebellen wider den Kern des französischen Wesens mit manchen Dichtern zusammen, die andere Wege zum gleichen Ziel gegangen sind. Da ist der einsame Valéry, ein scharfsinniger und tiefer Denker, der in seinen Prosastudien die durchsichtigste Form anstrebt, in seinen an Mallarmé gebildeten Versen aber durch Überspannung der Gesetze, das Gedankliche bildlich darzustellen und es nicht auszusprechen sondern anzudeuten, in tiefe Dunkelheit gerät. Da sind leichter veranlagte Naturen, die bald heidnischer, bald christlicher gestimmt, bald wehmütig wie Moréas, bald als spielende *Fantaisistes* ohne große Seelenkämpfe und Verirrungen zu lichten Dichtungsformen und -inhalten zurückgekehrt sind. Sie teilen Jean-Marc Bernards Gesinnung und Absicht: *Jetons les livres allemands, | Par les fenêtres, à brassées. | Foin des cuistres et des pédants, | Et vivent les claires pensées!* Aber so wie Bernard trotzdem *D'après Heine* die Sehnsucht des nordischen Nadelbaums nach Palme und strahlend südlichem Himmel besingt, so verleugnen doch auch diese Neulateiner und Neuklassiker (im engeren, schulmäßigeren Wortsinn) trotz der Abkehr von den „deutschen Büchern" keineswegs gänzlich Frankreichs hundertjährige Verbindung mit der Romantik.

* * *

Dieser Überblick der modernen französischen Lyrik ist ein stilisierter. D. h.: er hebt wesentliche Linien heraus, isoliert und verstärkt sie, die in der Fülle des tatsächlich Gegebenen oft in einem wirren und üppigen Gerank verborgen laufen oder verloren scheinen.

Dreierlei ist zu berücksichtigen.

Einmal zieht sich durch die ganze Epoche ein breiter Streifen traditionalistischer Lyrik, die ganz oder doch fast ganz unberührt bleibt von den neuen Formen und Problemen, und die dennoch (oder gerade deshalb) dichterischer Ausdruck des Volksbewußtseins ist.

Digitized by Google

Sodann ist, was hier in ein ideelles Nacheinander gestuft wurde, vielfach nebeneinander und in Überkreuzungen vorhanden: dekadenter Symbolismus besteht neben beruhigtem Katholizismus; aktivistische Unterjochung der Natur, formal als Expressionismus auftretend, findet sich neben passiver Hingebung an sie und neben den impressionistischen Ausdrucksformen, die solcher Hingebung gemäß sind; Satzfetzen und dunkle Einzeltöne der Dadaisten und der „Unbewußten" stehen neben klassisch festen und lichten Versen.

Und drittens durchlaufen bedeutende Dichter (wie etwa Verhaeren oder Cocteau) mehrere Phasen der allgemeinen Entwicklung, und ihr Gesamtwerk — soweit davon überhaupt schon die Rede sein darf, hält doch z. B. Cocteau erst in der Mitte seiner dreißiger Jahre — kann in literaturgeschichtlicher Ordnung nur nach der Lage seines Höhepunktes eingefügt werden.

Wenn ich jetzt aufs knappste die einzelnen Dichter skizziere, aus deren charakteristischsten Stücken meine Sammlung sich zusammensetzt, so verwischt sich die eben gezeichnete starre Linie gelegentlich mit Notwendigkeit. Doch ebenso notwendig war es, sie zuerst aufzuzeichnen. Ein Haus sieht anders aus als sein Grundriß; aber um das Haus wirklich zu kennen, muß man seinen Grundriß fest im Kopf haben.

2. ÜBERKOMMENES

Das grundlegende und prägende staatliche Erlebnis der dritten französischen Republik war bis zum 1. August 1914 der unglückliche siebziger Krieg, als dessen notwendige Folge und Wiedergutmachung die meisten und eigentlich alle Franzosen den Weltkrieg ansahen. Paul Déroulèdes (9) Soldatenlieder, die immer und immer wieder, weder gedankenreich noch sonderlich kunstvoll, manchmal wie Volkslieder, oft bänkelsängerisch und abgegriffen, das Heer verherrlichten, die Erinnerung an die verlorenen Provinzen, an die erlittene Niederlage wachhielten, die *revanche* predigten und einen nur selten von Phrasen und Süßlichkeit freien Patriotismus lehrten — Déroulèdes *chants du soldat* sind ein starker Ausdruck dessen, was Millionen von Franzosen durch fünfzig Jahre beseelt hat, und bestimmt haben sie selber dazu beigetragen, den Geist dieser Millionen zu formen. In einer Geschichte der Wortkunst wäre kein Raum für sie; in einer Geschichte der französischen Literatur haben sie ein Recht darauf, neben den Versen Claudels zu stehen. Ein doppeltes Recht: denn wie wollte man ohne sie die Größe und die erreichte Höhe Claudels ermessen, und wie zum andern die haßerfüllte Enge begreifen, der Claudels Größe mehrfach verfiel?

Einen Teil seiner überschwenglichen Erfolge (für die er nach seinem Tode durch die ebenso überschwengliche Mißachtung der ästhetisch gerichteten Literaturkritik büßt) verdankt Edmond Rostand (10) seiner Verwandtschaft mit Déroulède. Auch er feierte in seinen derblyrischen Dramen das Heer, freilich nicht den einfach tapferen

Digitized by Google

Soldaten, sondern vor allem jene *allègres héros des anciennes guerres, avec leur cliquetis d'éperons, leur goût des paroles heureuses qui se cisèlent dans la mémoire, leur langage brillant comme leurs broderies.* So hat 1924 Paul Raynal in seinem *Tombeau sous l'arc de triomphe* die spöttisch-geistvollen ritterlichen Krieger charakterisiert, die zu allen Zeiten Lieblingsgestalten der französischen Geschichte und Dichtung waren, von denen er seinen „unbekannten Soldaten" abrückte, und deren Sprache und Gesinnung er ihm doch zu reichlichem Teil mit auf den Weg gab.[1] In seinen Erfindungen und Meinungen, in der Technik seiner Dramen und seiner Verse stand Rostand in den neunziger Jahren etwa da, wo Victor Hugo 1830 mit seinem *Hernani* gehalten hatte, und dieser Rückkehr, die als eine Befreiung vom Druck des Naturalismus, der Dekadenz, des Symbolismus aufgefaßt wurde, jubelte die Masse des Publikums zu. Auch Rostands letztes, unvollendetes Werk, die Kriegsdichtung *Le Vol de la Marseillaise* ist an Hugo geschult, und wiederum mehr an dem jugendlichen und engeren Hugo (und an dem der *Année terrible*) als an dem gewaltigen und prophetischen der *Légende des Siècles.* — Und ebenso fest ist Rostand durch einen anderen Zug seines Wesens und seiner Schöpfungen der französischen Tradition verknüpft. Die lyrische Sammlung der *Musardises*, mit denen er begann, enthält anmutige und untiefe Spielereien; in ihr ist Poesie als etwas Erfreuliches und angenehm Erheiterndes aufgefaßt, sie ist den *poésies fugitives* des 18. Jahrhunderts verwandt, den Liedern eines Désaugiers, den politisch unbeschwerten Versen Bérangers.

Das ist eine Dichtart, die in Frankreich nicht ausstirbt und nicht verwelkt, die sich neben allen Neuerungen und Vertiefungen behauptet. Aktuell durch ihre Themen, die sie mit Vorliebe der Zeitung entnimmt, ist sie in ihrem inneren Wesen zeitlos. Raoul Ponchons *Muse au Cabaret* (11) hätte zu allen Zeiten die Bouillabaisse feiern und unanständige Witze über die Wurst machen können, und wenn sie in ihren flachen und gutmütigen Scherzen über Ibsen oder über den Präsidenten Fallières oder über das Heilmittel «Formule 606» *(souvent femme avarie)* zeitgebunden erscheint, so ist sie es nur dem Stoff nach, und nicht nach Form und Gesinnung.

Kaum weniger alt und weniger von der artistischen Entwicklung der letzten Jahrzehnte berührt als diese Spielereien sind die erschütternden Elenddichtungen Jehan Rictus' (12), die den Verbrecher und die Dirne ihr Pariser Argot sprechen lassen. Das transponiert Zola und Sue in die Lyrik, das kann aber auch Villon als Ahnherrn anrufen.

Bedient sich hier eine fraglose Dichterkraft überkommener Formen (und ist in gewissem Sinn auch formal „neu" durch eben jenes

[1] Siehe meine ausführliche Analyse dieses Dramas in der Studie „Immer wieder Kulturkunde" (Neue Jahrbücher für Wissenschaft u. Jugendbildung, 1928).

Digitized by Google

Transponieren), so liegt bei Pierre de Nolhac (13), dem feinen und gelehrten Historiker, Kultur- und Literarhistoriker, bewußtes Kunsthandwerk vor, eine innige Anschmiegung an geliebte Vorbilder und Fühlweisen entfernter Zeiten.

Wesentlich häufiger anzutreffen als derart bescheidene Naturen, die bewußt auf abgeleitete Weise und im Nebenamt dichten, sind solche Menschen, die sich ganz und auch nicht ohne innere Berechtigung der Poesie verschrieben haben, und die, in ihrer Zeit stehend, sich von allem Neuen inhaltlich und formal ein wenig beeinflussen lassen, aber doch nur ein wenig, solchergestalt, daß sie alles Neue einigermaßen verdünnt und trivialisiert einer überkommenen Kunstübung beimischen. Sie sind nicht Mitläufer einer bestimmten neuen Gruppe, sie sind auch nicht starre Traditionalisten; ihre Werke bezeichnen genau das, was vom Neuen eben anfängt, allgemein und trivial zu werden, was aber doch noch nicht ganz ins Volk gedrungen und dem Geschmack der durchschnittlich Gebildeten noch als modern, dabei aber schon als bequem zugänglich willkommen ist. Einer unter sehr vielen und ein Begabter unter ihnen ist der fruchtbare Maurice Magre(14). Ein wenig von der Eigenart der Neuromantik ist in seinen Versen zu verspüren, gesteigerter Subjektivismus, symbolische Klänge, Ausbreitung des Alltäglichen — aber alles vorsichtig dosiert und nur als Beimischung einer Kunstübung, die im Grunde seit Lamartine und Musset nichts Überraschendes mehr an sich hat.

3. SYMBOLISMUS

In einer ausgezeichneten westschweizerischen Schulsammlung vom Ende des vorigen Jahrhunderts schreibt Henri Sensine[1]) in die Vornotiz zu Gustave Kahns Gedichten: *Dans ses œuvres, comme dans celles de tous les décadents, il y a un peu trop de licornes, de paons, de cygnes, de glaïeuls, de lys, de palais crépusculaires, de landes infrangibles, de rosaces lunaires, de rampes ocellées* . . . Man sieht, wie die Symbolisten in ihrem Streben nach neuen Bildern und persönlichen Symbolen zu einer Art Gruppen- und Geheimsprache gelangten, und so auch ihrerseits zu konventionellen Symbolen, die sie ja gerade vermeiden wollten. Wenn Gabriel Vicaire und Henri Beauclair in ihren pseudonymen *Déliquescences* (15) von 1885 die damals ganz neue und fast noch auf die Bohème des *Quartier latin* beschränkte symbolistische Dichtung verspotten, so verhöhnen sie inhaltlich an ihr die Kraftlosigkeit, die gedankliche Verschwommenheit und die unreine Mischung des Sinnlichen und Übersinnlichen, formal aber und besonders auffällig und immer wieder diese pretiöse Klüngelsprache der Gruppe. Als deren Meister nennen sie mit antithetischen Kalauern die Dichter *Bleucoton* und *Arsenal*.

[1] *Chrestomathie française du XIX^e siècle (Poètes)*, Lausanne, Payot & Cie. 1. Aufl. 1898. — Ich zitiere nach der vermehrten 2. Aufl. von 1902 (S. 537), die ich als Student gebrauchte.

Digitized by Google

Verlaines und Mallarmés Führerschaft trat von Anfang an deutlich hervor. Wenn heute Rimbaud als gleichwertiger Dichter neben die beiden Älteren gestellt wird, so ist das eine sehr moderne Erkenntnis. In Barres Geschichte des Symbolismus steht er noch als einer unter vielen, in Lansons Geschichte der französischen Gesamtliteratur muß er sich noch 1924[1] mit Nennung in einer Fußnote begnügen. Um diese Zeit dringt eben erst in die allgemeineren Literaturüberblicke aus den Einzeluntersuchungen und Werturteilen fortschrittlicher Kritiker die heute gar nicht mehr zu diskutierende Gewißheit, daß Rimbauds Platz nach Leistung und Wirkung sich neben Mallarmé und Verlaine befindet.

Drei ganz ungleiche Charaktere und ganz ungleiche Gesamtwerke stehen auf solche Weise zugleich am Anfang und im Zentrum des Symbolismus.

Der schlichteste, am unmittelbarsten verständliche, am seltensten dunkle unter den dreien ist Paul Verlaine (16). Sein Lebenlang bleibt ihm eine geniale und haltlose Kindlichkeit. Er ist kindlich und ehrlich in seiner Güte und seinen Sünden, in seiner Lebenslust, seiner Schwermut, seiner zerknirschten Frömmigkeit, seinem Verlangen nach Reinheit. Ohne der anfänglichen parnassischen Form allzu untreu zu werden und über den *vers libéré* hinauszugehen, findet er für all seine Stimmungen vollkommen melodischen Ausdruck. Viele seiner schönsten Gedichte sind dem romantischen deutschen Lied nah verwandt, und um dieser Verwandtschaft willen ist er der verbreitetste und anerkannteste moderne französische Lyriker in Deutschland. Aber man hüte sich davor, so etwas wie einen durch Zufall ins französische Sprachgebiet hineingebornen deutschen Dichter in ihm zu sehen — (ein Fehler, den man mit etwas größerem Recht bei den Vlamen Maeterlinck und Verhaeren macht, der aber auch ihnen gegenüber ein Fehler bleibt): denn mancher Zug der Sinnenfreudigkeit, der Liebe zur Form, des klaren und spöttischen Denkens stempelt ihn zum Lateiner. Gerade deshalb, weil ihm das Lateinertum nicht fehlt, weil er bei aller Hinneigung zu deutsch getönter Romantik immer Lateiner bleibt, vermag er nachwirkend deutsch-romantische Töne in die französische Lyrik hineinzutragen. Sein Einfluß ist ein ungeheurer und noch viel häufiger im allgemeinen, als eine Erweichung, Biegsamkeit und Liedhaftigkeit, spürbar, als im einzelnen nachzumessen und zu belegen. Es ist sehr möglich, daß spätere Zeiten in einem so legendarisch erweiterten Sinn vom *style verlainien* sprechen werden, wie das 17. und 18. Jahrhundert vom *style marotique* sprachen.

Nur durch den inneren Zustand der Dekadenz und durch die Herkunft vom Parnasse mit ihm verwandt, sonst aber in allem sein Widerspiel ist Stéphane Mallarmé (17). Verlaine war zeitlebens ein Kind, Mallarmé immer unkindlich; Verlaine ein Bohémien und

[1] 18. Auflage.

Digitized by Google

armer Sünder, der das Gefängnis kennenlernte und zerrüttet im Elend starb, Mallarmé ein korrekter und beamteter Bürger. Verlaine lockerte die parnassischen Formfesseln, und Mallarmé zog sie straffer an. Verlaine überließ sich seinen Stimmungen und philosophierte und ästhetisierte weder viel noch tief, während Mallarmé immer ein tiefsinnigster Grübler war. Verlaine dichtete in voller Unbefangenheit, um sich das Herz zu erleichtern, und Mallarmé hat nie das Glück gekannt, auch nur eine Zeile unbefangen niederzuschreiben. Verlaine hat an seinem Dichtertum niemals ernstlich gezweifelt, und Mallarmés treibende Eigenschaft ist eben der Zweifel an seiner *noble faculté poétique*.

Ganz unberechtigt war dieser Zweifel nicht. Der innere Stoff, den Mallarmé in Dichtung umzusetzen hat, unterscheidet sich nicht von Baudelaires Inhalt. Mallarmé ist eigentlich der dichterische Doppelgänger Baudelaires, den er in seinen frühen Gedichten mit höchster Kunst und aus innerer Notwendigkeit paraphrasiert. Und sucht man hinter die Dunkelheiten seiner spätern Verse zu gelangen, so stößt man auch da immer wieder gedanklich auf Baudelaire und nur auf Baudelaire. Aber die wühlende Unzufriedenheit mit diesem alleinigen Seeleninhalt, ein gewaltiges artistisches Vermögen, eine besondere Begabung auf dem Gebiete spekulativer Ästhetik und eine krampfhafte Anklammerung an die Kunst trieben Mallarmé tiefer und tiefer in Formspiele, die für ihn niemals ein Spiel und oft eine Selbstzerfleischung bedeuteten.

Mitteninne zwischen dem kindlichen Verlaine und dem unkindlichen Mallarmé steht Arthur Rimbaud (18). Als ein ganz junger Mensch überläßt er sich dem Sturm seiner Empfindungen und grübelt doch den tiefsten religiösen und philosophischen Fragen nach. So stürmisch ist er dem Gefühl, der Phantasie hingegeben, daß seine Bilder sich überstürzen, daß seine Sätze zerreißen und in jagende Assoziationen zerfallen, daß ihm Wirklichkeit und Traum zusammenfließen, daß seine Träume zu brennenden Visionen werden. Und bei alledem beobachtet er sich selber, experimentiert mit sich selber, mit seinen Visionen und seiner Formkunst. Und wiederum steht er auch gar nicht zwischen Verlaine und Mallarmé, sondern ist (trotz seiner unseligen Verbindung mit Verlaine) ein vollkommen anderes Wesen als diese beiden. Denn während sie ihr Lebenlang, der eine in der Dichtung, der andere im artistischen Bemühen Ausfüllung suchen, bedeutet für den rast- und hemmungslosen Rimbaud, für die Unbändigkeit seiner Sehnsucht das Dichten nur ein ganz kurzes Intermezzo. Zwischen siebzehn und zwanzig Jahren sucht er im dichterischen Gestalten Befriedigung. Dann schleudert ihn die Friedlosigkeit in das abenteuerlichste tätige Leben. Dieser maßlose Drang zur Aktion hat alle seine Verse und Prosagedichte gestempelt; und auch wenn sie nicht erst nach seinem Tod um die Mitte der neunziger Jahre weitere Verbreitung gefunden hätten, wäre ihre eigentliche Wirkung nur auf eine weniger müde Zeit als seine Gegenwart

Digitized by Google

möglich gewesen. Dennoch gehört Rimbaud eben durch jene Friedlosigkeit, die erst am Ende seines Lebens nach kirchlichem Troste griff, zu den dekadenten Symbolisten seiner Epoche.

Neben den großen Neuerern steht manches ernstliche Talent, das weniger entschieden der neuen Richtung angehört, sich aber doch auf die eine oder andere Weise mit ihr berührt. So Maurice Rollinat (19), ein ungefährer Altersgenosse Verlaines, Parnassien und in gesunden Tagen regionalistischer Verherrlicher seiner Heimat, des durch George Sand berühmten Berry. In seinen *Névroses* ist die Qual der körperlichen Dekadenz zu verspüren, die Angst vor dem Geheimnis des Todes und die Sehnsucht nach religiösem Halt.

Zur gleichen Generation gehört und auch noch einigermaßen dem Parnaß zuzuzählen ist Charles Cros (20). In seiner bunten Gedichtsammlung *Le Coffret de Santal* aber ist schon nach Inhalt und Form vielerlei von der kommenden symbolistischen Auflehnung deutlich zu merken.

Während dies jedoch bei Cros eine durch Musikalität, durch Freude am Spiel und die Gesundheit eines tätigen Mannes gemilderte Rebellion ist, wurde ein anderes Versbuch des gleichen Jahres 1873 ganz und gar von äußerster Verbitterung diktiert, von einem Zorn auf die Welt, der aus dem Elend der eigenen Unzulänglichkeit hervorwuchs. Tristan Corbières *Amours Jaunes* (21) sind im Grunde aus dem einen Punkt zu erklären: ein überfeinerter, kränkelnder, lebensuntauglicher Mensch hätte qualvoll gern seinem gesunden Vater geglichen, der mit robuster Phantasie und tüchtigem Wirklichkeitssinn ein inhaltreiches und mehrfach abenteuerliches Leben führte. Alles in Tristan Corbières Versen ist Sehnsucht nach Kraft, Angst vor Sentimentalität, Spott über eigene und fremde Dekadenz, Verhöhnung der ruhigen Durchschnittlichkeit, der Korrektheit. Um keinen Preis möchte er Literat sein. Wenn er schon nichts anderes kann als Verse machen, so sollen es wenigstens nicht platte und süße Verse sein. — Corbière dankt seinen Ruhm Verlaine, der ihn 1884 in den *Poètes maudits* neben Mallarmé und Rimbaud stellte. Doch gerade auf diesem allzu hohen Platz werden die Grenzen seiner fragmentarischen Kunst deutlich.

Auch der um fünfzehn Jahre jüngere, ihm geistesverwandte und bereits von ihm und den älteren Symbolisten beeinflußte Jules Laforgue (22) ist aus dem Haß auf die eigne Schwäche zu erklären. Leidend und dem zeitigsten Tode verfallen, will er sich keinem weichen Mitleid mit sich selber überlassen. Bravour und Esprit, die er in hohem Grade besitzt, übersteigert er ins Krampfhafte. Zugleich aber lebt ein Musiker in ihm und spielt mit Tönen des Volksliedes und der deutschen Romantik. Und das Spiel gleitet in Ernst hinüber. Zu dieser Mischung aus trotzigem Esprit und Musikalität tritt bei Laforgue ein drittes Element, das ihm besondere Bedeutung gibt: auf ihn wirkt nicht nur deutsche Romantik, sondern auch deutsche Philosophie, der Pessimismus Schopenhauers

Digitized by Google

und Hartmanns. Er war ein Studierter, und es gehen ebensoviele philosophische und ästhetische wie dichterische Anregungen von ihm aus.

Das verbindet ihn mit zwei Autoren, die man zu den stärksten ästhetischen Förderern des Symbolismus und zu seinen besten Erzählern rechnen muß, die aber auch einen wesentlichen Platz unter seinen Lyrikern einnehmen. Remy de Gourmont (23) schwelgt mit einer halb humanistischen, halb balladischen Kunst in lateinischer Dekadenz. Gewiß, es sind raffinierte und artistische Spiele, es sind nur «*divertissements*», wenn seine „Gedichte in Versen" wollüstige und ästhetenhafte Impressionen in die Formen alter Frömmigkeit gießen. Aber es steckt eine sehnsüchtige Anteilnahme in solchen Spielen. Die eigentlich lyrische Tätigkeit Gourmonts mag man etwa so hoch bewerten wie die Nolhacs. Doch während sich Nolhac an bewährte und oft nachgeahmte Vorbilder hält, geht Gourmont in seinem Anlehnungsbedürfnis verborgene und in Vergessenheit geratene Wege.

Ist er durch mehrere Gedichtbände sicher, unter den Lyrikern nicht unberücksichtigt zu bleiben, so gilt Marcel Schwob (24) eigentlich immer nur als Prosaist.[1] Einzig (so viel mir bekannt) Max Jacob nennt das *Livre de Monelle* unter den Prosagedichten, die seinem „Würfelbecher" vorangegangen seien. Und doch ist das kleine Buch des umfassend gebildeten und vielseitigen Mannes nicht nur *un bréviaire de toutes les influences qui ont agi sur la sensibilité symboliste* (Lalou), sondern durchaus auch ein eigengeformtes *Poème en prose*. In dem stark beschwingten Passus, den ich hier herausgehoben habe, ist viel von Bergsons *élan vital* zu spüren. Damit tritt neben Dekadenz und dekadent aufgeputztes Lateinertum, wie es für Gourmonts *Divertissements* charakteristisch ist, der andere Grundbestandteil des Symbolismus, sein Aufwärtsstreben und seine deutsch und englisch-amerikanisch getönte Romantik.

Zum Deutschen hinüber fällt eine natürliche Vermittlerrolle den französischen Vlamen zu. Maurice Maeterlinck (25) ist wegen der geheimnisvollen Schauer, der undogmatisch freischwingenden Mystik seiner Dramen an erster Stelle zu nennen. In seinen nicht zahlreichen lyrischen Gedichten bedeutet die vollkommene Schlichtheit, der Volkston, in den sich Sehnsucht kleidet, etwas Neues. Verlaine verleugnet auch im kindlichsten und stimmungshaftesten Gedicht nicht den ursprünglichen Parnassien und ständigen Formkünstler; Maeterlinck schreibt einige Lieder, die ganz auf Schmuck verzichten. Wenn Francis Jammes in seiner Szenenfolge *Existences* die Verständnislosigkeit der Philister und Pharisäer an den Pranger stellen will, läßt er sie über Maeterlincks *Chanson: J'ai cherché trente ans, mes sœurs* alberne Witze zum besten geben. Aus

[1] So bei Lalou und Forst-Battaglia; Henri Clouards *Poésie française moderne* nennt ihn nicht.

Digitized by Google

Maeterlincks eigentlicher Lyrik dürfte diese Simplizität entschiedener fortgewirkt haben als die ebenfalls vorhandene Mystik.

Wie er als mystischer Dramatiker, so ist Georges Rodenbach (26) in erster Linie als schwermütiger Erzähler zum Ruhm gelangt. In der Gebrochenheit seines Wesens, in seinem nicht unehrlich aber ästhetenhaft wirkenden Katholizismus ist er ein regionalistischer Huysmans seiner vlämischen Heimat. Das spezifisch germanische Element macht sich in seinen Versen durch stimmungshaft weiche Musikalität bemerkbar, ist aber viel stärker lateinisch poliert und überdeckt als bei Maeterlinck.

Lebenskräftiger in seinem Begehren, tapferer in seinem Pessimismus, freier in seiner Rhythmik (aber ungemein sorgfältig formend und klangvoll reimend) gibt sich Charles van Lerberghe (27). Man könnte seine *Chanson d'Ève* die Dichtung eines Bergsonianers nennen, *à qui la grâce a manqué.*

Eine glücklichere Natur besitzt Albert Mockel (28), der, seit den achtziger Jahren dichtender und theoretisierender Parteigänger des Symbolismus, seiner Kunstrichtung über den Weltkrieg hinaus treu bleibt und in reifstem Alter eine Gedichtsammlung veröffentlicht, die ihren Namen *Flamme immortelle* zu Recht trägt.

Hier muß ich eine ernstlich überlegte Auslassung meiner Anthologie begründen. André Barres *Symbolisme* rechnet Mockel zu den Schülern René Ghils, der als Meister der *Harmonistes* — charakteristischerweise aber nur als Theoretiker — sehr ausführlich gewürdigt wird. Ghil begann 1883 als Dichter und Theoretiker einundzwanzigjährig, er hat sich seitdem immer wieder über seine Theorien ausgesprochen, zuletzt 1922 in einem Memoirenwerk *Les Dates et les Œuvres.* Er dozierte eine „wissenschaftliche Poesie" in musikalischem Gewande. Genaue Festlegung der Vokalfarben und eine Kompositionslehre der *instrumentation verbale* sollen einer dichterisch vorzutragenden Entwicklungsphilosophie dienen. Wenn ein Dichter weder ein origineller noch ein klarer Philosoph ist, so muß man das in Kauf nehmen, wofern er nur eben ein Dichter ist. Aber an der dichterischen Begabung scheint es mir bei Ghil nicht weniger zu fehlen als an der philosophischen. Im Grunde stellt er sich mit seinem *Œuvre* zwischen Sully Prudhomme und Paul Valéry, die beide Lehrdichter sind und beide auf ihre verschiedene Art ihr Weltbild dichterisch gestalten, der ältere in erzwungener Klarheit, der jüngere in einer dunklen aber gewaltigen Bilderfülle. René Ghil hat weder die Klarheit des einen, noch die Bildgewalt des andern; er berauscht sich an großen Worten der Wissenschaft, die er in Musik zu tauchen glaubt: *. . . et d'Éternite ronde | venir ellipsoïde du Miroir, avide | d'être à soi-même en soi-même son entité | qui meuve dans ses images innummérées,* lautet eine besonders böse aber durchaus nicht vereinzelte und als Ausnahme zu bezeichnende Stelle im Eingang seines *Dire du Mieux.* Von diesem trüben *Œuvre* ist gewiß keine Wirkung ausgegangen. Von den musikalischen Theorien Ghils eher.

Digitized by Google

Mit größerem Recht darf Gustave Kahn (29) eine Führerstellung unter den Erweiterern der französischen Form beanspruchen. Schlichter und dadurch wirkungsvoller als Ghil in seinen theoretischen Schriften über den freien Vers, ist er auch dichterischer und musikalischer in seinen Versen. Er ist vielleicht weniger ein ursprüngliches Talent, als eines der Anschmiegung und des Transponierens und Kombinierens. In Metz geboren und im Deutschen bewandert, zählt er halbwegs zu jenen, die nach Heiss' treffendem Wort mit der Unbefangenheit des Barbaren die französische Regel lockerten.

Stark ist bisweilen in Formen und Stimmungen die fremde Herkunft Stuart Merrills (30) zu verspüren; er stammt aus den Vereinigten Staaten.

Auch der zweite Amerikaner der symbolistischen Gruppe, Francis Vielé-Griffin (31), zeigt seine Verbundenheit mit germanischer Romantik. Aber schon vor seine früheste Gedichtsammlung, die *Cueille d'Avril*, stellte er 1886 mit zweiundzwanzig Jahren die Widmung: *Au fin parler de France un très humble et passionné servant.* Die leidenschaftliche Verehrung für die Ausgeglichenheit französischer Form hat sich bei ihm, der Franzosen unter seinen Vorfahren zählt, mit den Jahren verstärkt, doch ohne seine Grundgesinnung auszulöschen. Seine formale Entwicklung führte übrigens nicht geradlinig von Auflehnung zu Ruhe, sondern von einem maßvolleren „Verlainismus" über freieres Rhythmieren zu erneutem und verstärktem Maßhalten. So schafft sein Werk von Anfang an die Verbindung zu denen hinüber, die sich mehr auf der innerfranzösischen Linie hielten.

Hier ist der leidende, am Leben gehemmte, lebenssehnsüchtige aber mehr resignierte denn aufständische Albert Samain (32) als der wohl Feinste und Innigste unter den Schwächeren zu nennen. Gewiß war er im wesentlichen ein *Verlainien*, ein Schulmitglied, das sich auf schon gebahnten Wegen hielt; aber nirgends entbehren seine weichen und geschmückten Verse eines persönlichen Gefühls, nirgends sind sie bloß ästhetenhafte Nachahmungen.

Die Nötigung durch das eigene Schicksal ist eine viel geringere, die Freude am Nachempfinden und Nachformen eine viel größere bei Fernand Gregh (33). Liest man sein *Menuet* oder *Une heure qui sonne*, so glaubt man ganz bei Verlaine zu halten; in andern Stücken wiederum strebt er zu klassischeren Gestaltungen. 1873 geboren, gehört er kaum noch oder nur als Nachzügler zur eigentlichen Generation der Symbolisten, deren Geburtsdaten, von den ältern Gründern und Vorläufern abgesehen, zwischen der Mitte der fünfziger und sechziger Jahre liegen. Aber es ist sehr mißlich, den Symbolismus datenmäßig auf eine Generation zu beschränken; denn obwohl er im ganzen von andern Richtungen abgelöst wird, tauchen doch auch später immer wieder Dichter auf, die ihm angehören. Keine seiner Spielarten scheint endgültig verlassen.

Digitized by Google

Léon Deubel(34), dessen Stolz unbefriedigter Ehrgeiz übersteigerte, und der als Selbstmörder aus wirtschaftlicher Not jung endete, hat sich in seinem Idealismus und dem Prunk seiner Formen an die französische Renaissance gelehnt.

Léon-Paul Fargue (35) weist in seinen Prosagedichten durchaus auf die Rimbauds zurück. Er kopiert sie nicht, er überspannt und zersetzt auch nicht ihre Art, wie es die „Surrealisten" tun; er bedient sich mit ruhiger Selbstverständlichkeit ihrer Denk- und Ausdrucksform für eigenes Erleben.

4. AUFSTEIGENDER SYMBOLISMUS

Unter denen, die — nicht über den Symbolismus — doch über den dekadenten Symbolismus hinausgelangen, indem sie rechtzeitigen Halt am Katholizismus finden, ist Paul Claudel (36) der weitaus umfassendste und schöpferischste. Er nimmt alles in sich auf, was Verlaine, Mallarmé und Rimbaud der französischen Dichtung an Neuem gegeben haben, und stellt es in den Dienst einer psalmenhaften Kunst, die große ethische und religiöse Probleme und Bekenntnisse zum Inhalt hat. Er sucht in mittelalterlicher Weise das Reale und das Transzendente ineinander zu schmelzen und allem ungeheuer sinnlich erfaßten Irdischen den großen *senso allegorico* zu geben. Seine Bewunderer haben ihn deshalb mehrfach mit Dante verglichen. Aber gerade dieser Vergleich zeigt die schwache Stelle seiner genialen Leistung. Es ist unmöglich, Rimbaud und Dante in sich zu vereinen, unmöglich, um 1900 sich ganz auf die Gesinnung von 1300 zurückzuschrauben, und so ist denn Claudels Kunst immer von der Gefahr eines raffinierten Primitivismus bedroht und ihr bisweilen erlegen. Dennoch bleibt sehr viel ungekünstelt Großes in Claudels Lyrik (der eigentlich lyrischen, wie der dramatischen). Daß ihn die sichtende Zukunft einmal unter die klassischen Größen der französischen Literatur zählen wird, darf heute schon mit Sicherheit angenommen werden. Dabei ist Nachdruck zu legen auf das Franzosentum dieses Dichters. In all seiner Romantik, in all seinem Katholizismus ist er weder ein germanisierter Romantiker noch ein Katholik schlechthin, sondern ein ausgeprägt lateinischer und bis zum Fanatismus französischer Katholik.

An der Seite dieses Sprachgewaltigen, dem er in der Gesinnung nahekommt und in seiner Kunstübung mehrfach verpflichtet ist, nimmt sich Charles Péguy (37) wie ein Stammler aus. Aber er hat es verstanden, aus seinem Stammeln eine besondere Kunst zu machen, wobei er freilich auch, und er erst recht und häufig, aus echter Sehnsucht nach Naivität dem Primitivismus verfiel. So wie Claudels Streben darauf zielt, ein mittelalterlicher Christ zu sein, so möchte Péguy, da er aus Bauernblut stammt, sich gar zu gern aus einem nervösen Großstädter und gebildeten Literaten in einen einfältigen Bauern zurückverwandeln, dessen einzige literarische

Digitized by Google

Bildungsquelle die Bibel ist. Seine Sehnsucht und seine dichterische Bewegtheit sind echt, und so gelang es ihm, mit eben dem Gestammel, das in seiner Mischung aus Raffiniertheit und wahrer Hilflosigkeit bisweilen unerträglich und bisweilen unfreiwillig komisch wirkt, einige Male wahrhaft Erschütterndes auszudrücken.

Zum drittenmal muß Primitivismus als die gelegentliche Schwäche einer großen und fruchtbaren Begabung genannt werden, wenn von Francis Jammes (38) die Rede ist. Jammes will kein Prophet des Mittelalters und kein Bauer sein, nur ein Kind, das mit gläubigem Herzen freudigsten Anteil an aller Schönheit der Welt nimmt, das aller leidenden Kreatur Mitleid und Trost entgegenbringt, das sich den Himmel weniger erhaben als gemütlich ausmalt und die Hölle seinem guten lieben Gott nicht eigentlich zutraut. Eine gewisse Süßlichkeit und Manier des Kindseins ist bei solcher Gesinnung nicht immer zu vermeiden, und *Jammisme* bedeutet keine allzu lobende Bezeichnung. Aber durch die Kraft seines Humors und durch sein anfangs heidnisches und später, nach der Bekehrung, eigentlich und im Kern auch heidnisch gebliebenes Verhältnis zur Natur ist Jammes sehr häufig vor den Weichlichkeiten des *Jammisme* bewahrt geblieben.

An selbständiger Eigenart des Formens nehmen Claudel, Péguy und Jammes unter den vom Katholizismus entscheidend gestempelten Dichtern eine ähnlich hervorragende Stellung ein, wie Verlaine, Mallarmé und Rimbaud unter den im Kern dekadenten Symbolisten. Die durch ihre Musikalität und ihre brennende Leidenschaftlichkeit hinreißenden Verse Georges Faillets, der den Decknamen Fagus (39) führt, sind formal vielfach als virtuose Nachahmungen und Paraphrasierungen symbolistischer, mittelalterlicher und volkstümlicher Kunst zu werten; doch eine unerhörte Kraft angstvoller Sinnlichkeit und ein immer vorhandenes Bewußtsein des Sterbenmüssens erhebt sie zu wahren Bekenntnissen.

Grübelnder, weniger einfach im Denken, weniger virtuos in der Form, weniger mächtig in der Leidenschaft, aber durchtränkt von Religiosität und heilsgewissem Christentum ist die Lyrik Adrien Mithouards (40), der als feiner Publizist und durch seine amtliche Stellung — während des Krieges war er Präsident des Pariser *conseil municipal* — wesentlich bekannter wurde als durch seine Verse. In meiner Sammlung steht er beispielhaft für das hohe Durchschnittsniveau der immerfort reichlich fließenden katholischen Lyrik. (Sie fließt sehr reichlich, wie denn auf keinem Gebiet die lebendige und ausgebreitete Kraft des französischen Katholizismus unterschätzt werden darf.)

Über diesen höchst achtenswerten Durchschnitt erhebt sich durch die Innigkeit seines Gottsuchens und den schlichten Ausdruck seiner Melancholie der weiche Charles Guérin (41). Er war nichts als Lyriker und produzierte in seinem kurzen Leben viel, ohne daß man eine Verwässerung oder Mechanisierung verspürt. Sein Ver-

Digitized by Google

lainismus verbindet sich mit entschiedener Neigung zur regelhaft ruhigen Form.

Als den eigentlichen Meister der klassischen Formkunst unter den Katholiken und vielleicht auch als den echtesten Dichter unter ihnen dürfte die Folgezeit den priesterlichen Louis Le Cardonnel (42) werten. Ich sage „dürfte", weil der Literarhistoriker seiner eigenen Gegenwart den tastenden Konjunktiv im Werten kaum jemals entbehren kann. Und der Superlativ des Echten bezieht sich darauf, daß man bei Le Cardonnel keine Spur jenes Primitivismus und sehnsüchtigen Komödiespielens antrifft, woran die drei schöpferisch Größten der Gruppe gelegentlich kranken. Niemals spielt er vor dem Publikum oder sich selber eine Rolle, weder die des mittelalterlichen Propheten, noch die des Bauern oder des Kindes. Sondern immer ist er er selber, zuerst der schwankende Symbolist, dann der Platoniker und in seiner Reife der überzeugte Priester seiner Kirche, der aber niemals sein Schönheitsverlangen und seinen Humanismus, auch niemals die Zugehörigkeit zu seiner Zeit verleugnet.

* * *

Die Grenzen zwischen den dekadenten Symbolisten und denen, die der Dekadenz zu entfliehen trachten, und ebenso sehr die Grenzen zwischen den Gruppen dieser Flüchtlinge sind liquide. Le Cardonnel, der unbedingt zu den Katholiken rechnet, weil der Katholizismus das für sein Wesen Entscheidende bedeutet, könnte seiner klassischen Form und seinem Humanismus nach auch denen zugerechnet werden, die mancherlei Art heidnischer Beruhigung suchen.

Jean Moréas(43), der mit seinem athenischen Geburtsnamen Papadiamantopoulos hieß, ist ihr Führer. Dem Wesen nach ein mehr resignierter als beruhigter Dekadent, ein schwermütiger Stoiker, wird er durch die klassisch reine Vollkommenheit seiner allmählich dem 17. Jahrhundert angenäherten Form, durch den stillen Hellenismus, dem er zustrebt, zu dem er sich einigermaßen durch seine Herkunft verpflichtet fühlt, und der auch allein schon durch den Namen seiner Geburtsstadt legendarisch und symbolisch an ihm haftet, für ganz verschieden veranlagte Zeitgenossen zu Vorbild und Stütze.

Sehr intensiv, aber auch krampfhaft und untief, tritt Hellenismus bei Pierre Louÿs(44) als der Wille zutage, sich auf das Sinnliche zu beschränken und dieses Sinnliche ebenso völlig wie in vollkommener Schönheit zu genießen. Die Prosagedichte der künstlerischen Hetäre Bilitis, die alle erotischen Möglichkeiten erschöpft (und doch in ihrer Überreiztheit und Friedlosigkeit antiker Naivität sehr fern steht), sind Louÿs' charakteristischster Ausdruck.

Weniger künstlich und einseitig, als ein feiner halb melancholischer, halb skeptischer Humanismus macht sich das Griechentum bei Henri de Régnier(45) geltend, der schon ein Klassiker ist, als er

Digitized by Google

noch „freie Verse" schreibt. Denn sein *vers libre* ist aufs kunstvollste geschliffen und geregelt. So vielerlei Stoffe Régnier mit immer gleichem Formvermögen aus immer gleicher Stimmung behandelt, nie hat er sein Ich, die genießerische Müdigkeit, die Fülle und Begrenztheit dieses Ichs zu so vollendetem symbolischen Ausdruck gebracht wie in dem längst zum Paradestück der modernen französischen Dichtung gewordenen kleinen Epos: *Le Vase*. Man vergleiche die durchsichtige Symbolik dieser polierten Verse mit Mallarmés stoff- und sinnverwandtem „Nachmittag eines Fauns": so hat man den ganzen Abstand eines in sich vollendeten glücklichen Talentes von einem brüchigen und ringenden Genie — aber eben von einem Genie.

Ein stärkerer Gegensatz der Naturen als zwischen dem skeptischen Artisten Régnier und dem fanatischen Nationalisten und Royalisten Maurras ist kaum denkbar. Und doch gehört Charles Maurras(46) als Lyriker hierher. Griechisches Maß beglückt ihn, als ein Erbe antiker Klarheit und Ordnung will er leben. Daraus fließt die Überheblichkeit, mit der er alle romantische Denkart ablehnt, daraus seine politische Stellungnahme, die als eine Notwendigkeit der Ordnung neben dem König den Katholizismus will, ohne daß in dem heidnischen Maurras auch nur ein Atom christlichen Glaubens vorhanden wäre. Aber wohlgemerkt: dies alles sind fanatische Konsequenzen, die Maurras im aktiven Leben zieht. Wenn er dichtet, wenn er auf seine *Musique intérieure* lauscht, dann ist Stille in ihm und andächtige Verehrung des Maßes und der reinen Form. Selbst den Siegesgesang auf die Marne formt er feilend und vertieft ihn zu einer Abrechnung mit der verhaßten unharmonischen, grenzenscheuenden Geistigkeit des deutschen „Barbaren".

Eine andere weniger menschenmäkelnde und minder einseitige Lehre schöpft aus dem gleichen hellenisierenden Heidentum Saint-Georges de Bouhélier. (47). Er will ein Lehrer des Sichbescheidens, der willigen und freudigen Unterwerfung unter das Naturgesetz sein. Es glückt ihm bisweilen; aber des öftern verfällt er ins Schulmeisterliche und entgeht dann nicht ganz der Aufdringlichkeit und Banalität.

Ihm und den andern graecisierenden Dichtern, auch dem Meister Moréas, unendlich überlegen an stürmischem Gefühl, das sie immer in reinste und leuchtendste Formen kleidet, ist die Comtesse Anne de Noailles(48). Ungeheuer stark und sinnlich ist ihre berauschte Hingabe an die Natur. Ähnlich wie in christlicher Mystik der Erlöser, wird bei ihr die Erde erotisiert. Nur, statt daß ihr Liebesgefühl umfassender wurde, verengt es sich und geht in friedlose Erotik über, deren Ausdruck aber bei aller Glut niemals ein schamloser ist. Sie findet oder hat bisher keinen andern Lebensinhalt gefunden. So erscheint sie vor dem fünfzigsten Jahre als die alternde Frau, die im *Poème de l'Amour* in vielen Varianten vom Entsagenmüssen und Nichtentsagenkönnen singt. Das Buch trägt das Datum 1924; selbst

Digitized by Google

die Erschütterungen des Weltkriegs und seiner Folgeerscheinungen haben die geniale Armut dieser Frau nicht bereichern können. Aber wenn sie eng ist, so ist sie auch tapfer; das immer etwas peinliche Schauspiel einer Bekehrung am Ende einer Liebeslaufbahn hat sie bisher nicht gegeben und ist dem Heidentum ihrer Jugend auch in sinkenden Tagen treu geblieben.

5. AKTIVISMUS

Merkwürdigerweise rechnete man von Anfang an Paul Fort(49) zu den Symbolisten und war sich doch von Anfang an klar darüber, daß er seinem Wesen und auch seiner Form nach sehr wenig mit ihnen zu schaffen habe. Er mache nur Balladen, und wolle gar nichts anderes machen, und seine Balladen seien weder Villon nachgebildet, noch denen Tailhades (eines unselbständig nachahmenden und karikierenden, zwischen Parnaß und Symbolismus schwankenden Talentes) zu vergleichen, schrieb Gourmont schon 1898 in seinem „Maskenbuch“[1]; und ebendort war es ihm auch bereits klar, was es mit Forts poetischer Prosa auf sich habe, daß nämlich in ihr nichts anderes stecke als der volkstümlich behandelte traditionelle Vers; und ebendort erkannte er auch schon, daß müde und mystische Schwärmereien nur zu den jugendlichsten und flüchtigsten Anwandlungen dieses kerngesunden und kräftigen Menschen gehörten. *Il fait des ballades et veut en faire encore, en faire toujours* — das gilt heute nach dreißig Jahren noch genau so von Paul Fort wie damals. Dabei ist unter Ballade weder das feste Formgebilde des französischen Mittelalters zu verstehen, noch die nordische Ballade mit ihren Schauern des Geheimnisvollen. Sondern eine knappe dramatische Handlung, bald tragischer, bald heiterer Natur, immer volkstümlich und in lustiger Volkstümlichkeit bisweilen zur südlichen *ballata*, zum Tanzlied werdend. Wenn Fort in seinem *Roman de Louis XI* eine bewußte Rabelais-Nachbildung ebenso kunstvoll als lebensstark gestaltet, so ist er hierzu anders legitimiert als etwa Balzac zu seinen *Contes drolatiques*; denn ihn treibt nicht die Sehnsucht, ein anderer zu sein als er selber, oder doch einem Teil seines Ichs zu entfliehen; er ist vielmehr wirklich in hohem Grade eine Rabelais-Natur. Ein Stück gallischen Volkstums verkörpert sich in ihm; oft hat man den Eindruck, daß nicht er, nicht die Persönlichkeit Paul Fort, sondern daß „es“, daß das Volkstum aus ihm herausdichtet, wie aus Rabelais' Epos, wie aus Molières Schwänken. Trotzdem er auch die unentschiedenen Farben und zarten Töne mit Meisterschaft anwenden, trotzdem er sich sanftem Schwärmen überlassen kann, stehen doch sein Charakter und die Überzahl seiner vielen *Ballades françaises* in vollkommenem Gegensatz zum Symbolismus: denn Forts Balladen sind naiv und ungebrochen in ihrem Gefühl, und sie enthalten

[1] S. meine Moderne franz. Prosa. Anhang der 2. Auflage. S. 325/39.

Digitized by Google

starke und selbstverständliche Aktionen. Es ist diese selbstverständliche Aktivität, die Paul Forts Werk von allem dekadenten Symbolismus abtrennt, aber auch von allen bisher behandelten Aufwärtsbestrebungen, den katholischen wie den heidnischen. Dies bedarf einer Erklärung.

Ihnen Mangel an Aktivität schlechthin und durchweg vorzuwerfen, hieße den Tatsachen ins Gesicht schlagen. Claudel ist ein Eiferer, Maurras ein Fanatiker und oft ein fanatischer Hetzer, Péguy hat mit der Feder für seine Überzeugung gekämpft und ist für sein Vaterland gefallen, Jammes nimmt Anteil an sozialer Not, Le Cardonnel ist ein Seelsorger, Saint Georges de Bouhélier ein Didaktiker, die Comtesse de Noailles lebt in ständiger Bewegtheit. Nur bei Moréas, bei Régnier und Louÿs läßt sich wohl von einer wirklichen und gepflegten Müdigkeit sprechen. Aber eine ungebrochene Aktivität, die zentral steht in ihrem Wesen, die sie aus inneren Nöten erlöst, besitzen sie doch alle nicht. Die Erlösung kommt ihnen (soweit sie kommt) aus christlicher Weltüberwindung oder aus passiver Hingabe an die Natur oder aus einem Ruhesuchen im Betrachten umgrenzter Schönheit. Dem gegenüber besteht Paul Forts Einzigartigkeit in der absoluten Naivität, womit er das tätige Leben seines Volkes, das heroische wie das einfache, aus ganzer Seele besingt, derart, daß er es dichtend mitlebt, und daß er durch solches Mitleben ausgefüllt ist. Es ist der einzige naive Dichter unter lauter sentimentalischen Zeitgenossen.

In dieser Naivität, der das Heil eingeboren ist, und die nicht erst erlöst zu werden braucht, steht er ganz allein; in der zentralen Freude am tätigen Leben als Selbstzweck und Ausfüllung sind ihm manche, im übrigen von ihm und untereinander verschiedene, Dichter verbunden.

Der eigentliche Führer aus den Selbstbespiegelungen des Symbolismus zur Aktion — Paul Fort konnte es nicht sein, weil ja sein Wesen im Grunde so gar nichts mit den Symbolisten zu tun hatte —, der Finder einer neuen Seelenhaltung ist Emile Verhaeren(50). In früheren Stadien seiner Entwicklung ist er qualvoller Dekadenz verfallen, verzweifelterer als der eines Huysmans und Rodenbach, weil bei ihm die Trostlosigkeit der pessimistischen Weltanschauung und die Krankheit der Nerven an einem kraftvolleren Seelenkern rütteln, und weil sein Entsetzen vor dem Leben, wie später seine Lebensfreude, von mächtigerer Phantasie getragen wird. Er rettet sich in pantheistische Naturhingabe, aber er bleibt weder bei der passiven Hingebung noch bei der Liebe für die alleinige Natur stehen. Seine neue Daseinsfreude gilt allen Erscheinungen des Lebens, auch der Großstadt, auch der Maschine. Und nicht nur passiv und genießerisch ist diese Freude, sondern ein Rausch des Mitlebens, des Handelns und Helfens. Helfer der Arbeitenden, Helfer Europas, Helfer der Menschheit möchte Verhaeren sein, ein Tyrtaeus des Friedens. Und wenn ihm der Weltkrieg den verhaßtesten Stoff

Digitized by Google

aufzwingt, dann findet Verhaeren auch hier noch, am Ende seiner Laufbahn, Töne eines schöpferischen und reinen Enthusiasmus. Den vlämischen Patrioten kehrt er nicht etwa jetzt erst, in einer Verengung seines Wesens, hervor; sondern Vlame ist er bei allem Umfassen seines Europa- und Menschheitsgedankens zeitlebens gewesen. Das gibt seiner Dichtung Körperhaftigkeit und bewahrt sie vor dem Verschwimmen. Das verleiht ihr auch eine germanische Tönung, die sie ein wenig, durch leisen Barbarismus der inneren und der formalen Trunkenheit, von rein französischen Gestaltungen abhebt.

Ins Rein-Französische überführt wird Verhaerens Gesinnung und Tonart durch Louis Farigoule, der sich mit ebenso großem Recht den Dichternamen Jules Romains (51) beilegte, wie aus Thibault Anatole France wurde. Denn der Enthusiast Jules Romains ist ebenso geprägt von romanisch-französischen Zügen wie der Skeptiker Anatole France. Von Anfang an, dem Inhalt wie der Diktion nach, in seinen Versen wie in seiner Prosa, weiß er Trunkenheit mit Klarheit zu verbinden; nie ist seine Ratio umnebelt, und klassische Denkgewohnheiten des Ordnens und Typisierens sind schon da in ihm mächtig, wo er ganz als ein jugendlicher Neuromantiker, ganz expressionistisch einherzustürmen scheint. Spitzers Studie, die sich ausdrücklich nur auf den „Expressionismus" des Dichters beschränkt, ausdrücklich „nicht mehr die Wendung Romains' zu einem Klassizismus hin"[1] einbezieht, kann doch auch nicht an dieser von Anbeginn vorhandenen rationalen Beherrschtheit seiner Werke vorübergehen. Romains hat eben in Wahrheit gar keine „Wendung zu einem neuen Klassizismus hin" gemacht, sondern sich gradlinig zu seiner vollen Reife entwickelt. Schon sein Gedichtband *La Vie unanime*, worin die Philosophie und Religion des Unanimismus bereits ganz und gar, und dazu mit junger Begeisterung, zutage tritt, enthält Maß und Ordnung. Den (als Sammelband) fünf Jahre späteren *Odes et Prières* von 1913 gegenüber versagt die Unterscheidung von Romantik und Klassik vollkommen. Der Ausdruck „Neuklassizismus", der allenfalls bei Moréas oder doch bei unausgeprägteren Talenten seiner Schule eine gewisse und teilweise Berechtigung hat, wäre hier geradezu irreführend: es ist wirklich jener dritte höhere Zustand der Verschmelzung, eines erweiterten und dennoch reinen Franzosentums erreicht. Er bewährt sich in der grausamen Probe des Weltkriegs. Romains' lyrisches Kriegstagebuch *Europe* rüttelt am Gewissen Europas als einer Kulturgemeinschaft, es verleugnet nirgends die „europäische", die menschheitliche Gesinnung des Dichters und nirgends sein bewußtes Franzosentum.

Man erfaßt die überragende Bedeutung Jules Romains', der noch immerfort in einem ruhigen und edlen Wachstum begriffen ist, wenn

[1] Stilstudien Bd. II S. 300.

Digitized by Google

man seine bisherige Gesamtleistung mit den Werken derer vergleicht, die in einer mehr oder weniger engen Beziehung zur unanimistischen Weltanschauung stehen: Romains ist der Starke, der Vieltönige, der Entwicklungsreiche; die andern variieren vielfach die eine in ihrem Besitz befindliche Melodie oder die von Romains angeschlagenen Töne.

Für seinen Freund Georges Chennevière(52), der so *affreusement normal* sei, daß er deshalb zu den Verkannten gehöre — denn heute verkenne man keine Spielart des *extrêmisme*, und nur der Dichter einer seelischen Mittellage und Ausgeglichenheit könne in der Gegenwart ein *poète maudit* sein —, für ihn ist Romains selber im warmherzigsten Nachruf eingetreten.[1] Chennevières Mangel und Eigenart zugleich besteht aber kaum so sehr in der „Normalität", als in einer gewissen Weichheit und Halbheit, womit er sich an Romains' Glauben anschließt.

Fester umrissen tritt Charles Vildracs (53) Gestalt hervor. Mitleidige Liebe zur Menschheit, zu einfachen Menschen, zu Kindern, Einfließen in ihr Wesen, «*être un homme*», ist sein lyrisches Grundverlangen, das ihm im Kriege die „Lieder des Verzweifelten" eingibt und diesem Verzweifeln eher sanfte und schmerzliche als rebellische Töne verleiht.

In seinen vier Kriegsballaden, die in ihrer Schlichtheit und ihrem unkriegerischen Wesen gar nichts mit der üblich heroischen Art der Ballade zu tun haben, begegnet sich Georges Duhamel (54) mit Vildrac, und er teilt auch mit ihm die unanimistische Weltanschauung, die er in dem lyrischen kleinen Roman *Confession de Minuit* und dann noch oft mit vollkommener Kunst zum Ausdruck gebracht hat.[2] Aber er beginnt mit Elegien, in denen das romantische Ich noch nicht recht aus seiner Einsamkeit herauskommt, und er gelangt in seiner Prosa zu einem Aktivismus satirisch gefärbter Auflehnung gegen regierende Meinungen und Schichten.

Weniger durchsichtig und eindeutig in seiner geistigen Grundhaltung, ein Individualist, den Sterben als Vernichtung des Individuums mit Grauen erfüllt, ein Grübler, der sich bisweilen der Poesie des Unbewußten nähert, ein Empörer nicht so sehr gegen herrschende Schichten und Meinungen als gegen das menschliche Schicksal überhaupt, ist Pierre-Jean Jouve(55). Dennoch gehört er hierher mit seiner Verehrung des Lebens, mit seiner politischen und sozialen Gesinnung, mit seiner Bevorzugung einer Form, die später vielleicht die Romains'sche Ode heißen wird, denn Romains hat sie ausgebildet und durch seine Poetik gefestigt.

Neben Jouve nimmt sich mutatis mutandis Luc Durtain(56) ähnlich aus wie Vildrac neben Chennevière: er ist entschiedener, das

[1] Nouvelle Revue française, Oct. 1927.

[2] Vgl. hierfür, ebenso für Vildrac, meine „Moderne französische Prosa". Den Unanimisten gegenüber ist die schematische Trennung von Lyrik und Prosa kaum aufrecht zu halten.

Digitized by Google

unanimistische Empfinden beherrscht und befriedigt ihn in höherem Maße, seine Empörung gegen den Krieg und gegen eine den Krieg herbeizwingende Auffassung der Begriffe Staat und Vaterland bricht sich energischer Bahn.

Unanimismus als Weltanschauung, sozial und pazifistisch gerichteter Altruismus, neue Formgebung, die Gesetz und Freiheit zu vereinen strebt, wie Romains es gelehrt hat, auch persönliche Gemeinschaft, die auf die *Abbaye*-Gründung vom Jahre 1908[1] zurückgeht, schließen diese Aktivisten zu einer Gruppe zusammen.

Einsam in seinem genießerischen Egoismus (denn genießerischer Egoist bleibt er in aller Warmherzigkeit und bei allem Lebensschwung) steht Valery Larbaud(57) ihr gegenüber. Larbauds Europa-Gedichte und die Verhaerens und Romains' finden sich nur in der Liebe zu Bewegung, Leben und Kultur; in allem andern stehen sie sich meilenfern. Völkerbeglückung, Völkerverbrüderung sind Larbaud höchst gleichgültig. Sein A. O. Barnabooth reist, um Emotionen zu sammeln, um sein Erleben zu bereichern. Man könnte mit teilweiser Berechtigung sagen, er reise wie ein Romantiker zur Befriedigung seiner Sehnsucht oder Übertäubung seiner Leere. Aber das stimmt nicht in mehrfacher Hinsicht. Denn Larbaud läßt sich nicht von der Phantasie, sondern von der Wirklichkeit führen, und sie befriedigt ihn wirklich, indem sie ihn zur Selbsterkenntnis und zur Umschränkung führt. Es ist eine Umschränkung ohne Resignation und ohne Enge. Der Barnabooth des Tagebuches und der *Poésies* wird ein Farmer und Familiengründer werden, und Valery Larbaud wird sich mit der Anteilnahme und dem Behagen des Künstlers in fremdes Leben und fremdes Kunstschaffen versenken und die feinsten Novellen und kritischen Studien schreiben. Und diese künftige Beruhigung ist schon in dem sehnsüchtigen Sucher zu ahnen, denn Freude an Maß und Form lebt schon in ihm, und die freien, an Whitman geschulten Verse sind reich an „rhythmischen Konstanten" und milderndem Wohllaut.[2]

Egoistischer Genießer wie Larbaud, durchaus unpolitisch und unsozial wie er, dazu durchaus und gewollt hart gegen sich selber wie gegen die andern — er zwingt aufsteigende weiche Regungen in sich nieder als störende Sentimentalitäten, so wie er überkommenen glatten und schmeichelnden Rhythmen zu entgehen sucht —, ein Gewaltmensch und ein Verherrlicher der Gewalt schlechthin, die sich ihm im Kriege verkörpert, bei alledem aber durch und durch ein Musiker ist Ricciotto Canudo(58). Aus dem

---

[1] *Petite congrégation laïque installée à Créteil. (Henri Clouard, La Poésie française moderne*, S. 303.)

[2] E. R. Curtius' Larbaud-Studie („Französischer Geist im neuen Europa", S. 185—216) legt Nachdruck auf den „glücklichen" lateinischen „Humanismus" — glücklich im Gegensatz zur Problembelastung des deutschen Humanismus —, in dem Larbaud zu tätigem Frieden gelangt, und zitiert aus dem Europa-Zyklus das *Fi des pays coloniaux, qui n'ont . . . pas su même se procurer un Théocrite.*

Digitized by Google

uralten Satz, daß der Streit der Vater aller Dinge ist, wird bei ihm die wilde Übersteigerung: *La haine est sacrée.* Aber er schreibt sein gewaltiges Kriegsgedicht, das *Poème du Vardar*, nicht etwa als einen politischen Haßgesang gegen die Deutschen, auch nicht zu irgendwelcher Belehrung der Mitmenschen, sondern einzig zur Selbsterziehung, zur Erhöhung des eignen Lebensgenusses. Das *Haut!*, womit er Strophe um Strophe schließt, ist eine immer erneute Anrufung und Aufpeitschung der eignen Seele, Grauen und Zerstörung als Genuß, als potenziertes Leben zu erfassen. Das *Haut* ist gleichzeitig — darin vielleicht dem geheimnisvollen *aoi* am Ende der Rolandslaissen gleich? — ein einzelner starker Akkord, ein Saitenton, der im Sprechgesang der *Chanson de Geste* Abschnitt und Ruhepunkt bezeichnet. Denn als musikalischer Ausdruck des Erlebens ist das *Poème* gedacht. Einzelne Eindrücke, die Landstraße auf der man marschiert, die heranheulende Granate, bemächtigen sich des Dichters wie ein musikalisches Thema. Er unterstreicht das: er denke nicht, er habe vielmehr musikalische Einfälle, die er symphonisch ausführe. Aber wenn er derart Beziehungen zur Dichtung des Assoziativen, des Irrationalen und Unbewußten hat, so komponiert er doch aus seinen Ideenfetzen oder über sie die reichste und eine gedanklich tiefe und klare Programmusik.

Ähnliche Kraftverherrlichung, aber in andere Tonart (in das Claudelsche Psalmodieren) gekleidet, findet sich bei Pierre Drieu la Rochelle (59). „Fascisten der Poesie" nennt ihn Forst-Battaglia mit treffendem Ausdruck[1], denn es ist die Philosophie und die politische Lehre des Fascismus, die hier in glücklichen Momenten eindringlich, in unglücklichen krampfhaft vorgetragen wird. Daß Drieu la Rochelle auch Humor und somit Selbsterkenntnis und ein Schutzmittel gegen die fanatischen Tendenzen seiner Seele besitzt, geht aus dem Triumphgesang seiner Amerikaner hervor.

6. AUFLÖSUNG

Ich wies darauf hin, wie sich übersteigerte Verherrlichung der Kraft und der Aktion, Anarchismus der Gesinnung und Auflehnung gegen die Vernunft formal in der gleichen Sprachauflösung zusammenfinden können.

Guillaume Apollinaire(60) gehört an die erste Stelle derer, die ein oder mehrere der genannten Gründe in solche Denk- und Sprachauflösung trieben. Er gehört dahin, nicht etwa weil er der größte Dichter unter ihnen ist. Keineswegs deshalb, denn an der Tiefe seiner dichterischen Kraft ist des öftern zu zweifeln. Sondern weil er die schärfste Witterung für jeden Lufthauch der Zeit hatte und ein rastloser Experimentator war. Polnischer Herkunft — Kostrowitzky ist sein Vatersname —, in Rom geboren, mit außer-

[1] S. 890 der zweiten Auflage.

Digitized by Google

französischer Literatur vertraut, dabei glühender Franzose und begeisterter Soldat im Kriege, ist er zu Bereicherung und Sprengung französischer Formen gleicherweise veranlagt. Er vereinigt Paul Forts Balladenton mit der Art des deutschen Volksliedes und deutscher Romantik, wenn er die Loreley besingt. Er kommt wie ein altfranzösischer Spielmann einher, wenn er seine Ausbildung als Kanonier erzählt, und erzählt sie dabei als ganz moderner Subjektivist und Impressionist. In Sprache und Versbau dieser Gedichte ist er kein Neuerer, vielmehr ein rückwärts gewandter Romantiker. Es liegt anders, wenn er in *Fusée* Liebeserinnerungen und kriegerische Gegenwart durcheinander wirft. Hier läßt er aufquellenden Assoziationen freien Lauf — freilich einen nur scheinbar freien, scheinbar irrationalen. In Wahrheit nämlich verknüpft er sehr sorgfältig und künstlich die erotische Vorstellung mit der militärischen Gegebenheit, und ein bewußter superlativischer Lebenswille schmilzt Bilder der Zeugung und Zerstörung ineinander. Solchem Aktivismus steht die Aufreihung der *Il y a*-Kette als eine gewollte Willenlosigkeit gegenüber: der Dichter liefert sich seinen Eindrücken und Vorstellungen aus, er notiert sie nur, er kontrolliert sie nicht, und er ordnet sie nicht. Die grausam witzige Doppeldeutigkeit des „Unsichtbarmachens" am Schluß zeigt aber wieder, daß die Ausschaltung der ordnenden Vernunft doch keine echte ist. „Echte" Gedankenflucht herrscht in den Strophen des *Lundi Rue Christine*, sofern man hier noch von Strophen und Versen reden kann — es ist nämlich gar keine erkennbare Versform mehr vorhanden, selbst die kleine „rhythmische Konstante" des *Il y a* fehlt, und ein zufällig einfließender Reim wird ins Lächerliche gezogen *(Ça a l'air de rimer)*.

Diese echte Gedankenflucht in aufgelöster Form (doch immer noch in erkennbaren Sätzen oder Satzteilen) ist die Niederschrift eines wohlüberlegten Experimentes. Gesprächsbrocken, die ihn zufällig treffen, schreibt Apollinaire mechanisch nieder. Sechs Jahre nach seinem Tode, 1924, wird André Breton im *Manifeste du Surréalisme* solches Experimentieren in ein System bringen und zum Gesetz erheben: *Nous ... nous sommes faits dans nos œuvres les sourds réceptacles de tant d'échos, les modestes «appareils enregistreurs»*. Victor Hugo fühlte sich als die Stimme des Universums, als die Glocke, woran die Schicksale der Welt schlugen — aber er fühlte sich auch als Prophet, als Meister des schöpferischen Wortes. Der „Surrealismus", den Apollinaire vorwegnimmt, ist bescheidener und wissenschaftlicher: er registriert nur als *réceptacle*, er lehnt persönliches Verdienst ab: *Parlez-moi du talent de ce mètre en platine, de ce miroir, de cette porte, et du ciel, si vous voulez*, fährt Breton fort.

Apollinaires Experimentieren nimmt sich nicht immer unerschütterlich ernst. Auf einem Sondergebiete wird es ganz zur Clownerie. Mallarmé hatte die Grenzen zwischen Wortkunst und Zeichnung zu verwischen gesucht, indem er durch verschiedene Größe und Anordnung der Buchstaben und Worte bestimmte

Digitized by Google

Wirkungen erstrebte; Apollinaire zeichnet „buchstäblich" das Haus, die Uhr, den rauchenden Mann, von denen er spricht.

In diesen zeichnerischen Witzblattscherzen hat Apollinaire keine wesentliche Nachfolge gefunden; auch nur gelegentlich stößt man auf Zeilen-Anordnung, die an Notensatz oder Partiturschrift erinnern sollen, wie etwa in Reverdys «*Temps couvert*».[1] Dagegen kamen die assoziativen Ausdrucksformen mehrere Jahre hindurch häufig zur Anwendung.

Für Blaise Cendrars(61) ist die Mischung aus willenloser Rezeptivität und höchstem Aktionsdrang charakteristisch. Eine fieberhafte Sucht nach rasender Bewegung, nach Abenteuern, nach Teilnahme an allen erdenklichen Lebensinhalten findet in seiner *Prose du Transsibérien* stark rhythmierten balladischen Ausdruck. Zugleich liefert sich der Dichter, wie betäubt durch das Rattern des Zuges, willenlos seiner Gedankenflucht aus. Aber auch in diesem willenlosen Spiel der *images-associations* bleibt er noch wirklich ein sehnsüchtiger Dichter: *car l'univers me déborde . . . car je ne sais pas aller jusqu'au bout.*

Ihm verwandt in dieser Sucht des Erlebens, der doppelten Haltung des überreizten Wollens und der Willenlosigkeit, der Mischung aus gepreßter Form und Unform ist Paul Morand(62). Charakteristisch für seine Unform: die kurzatmige Fieberphantasie „39° 5", für seine gewaltsame Form: das großartige Pendant *Mort d'un Juif* und *Mort d'un autre Juif*. Daß er bei aller Freude an Fiebern jeglicher Art auch die überlegene Skepsis des scharfsichtigen und kultivierten Franzosen besitzt, erweist seine Satire auf die „gerichtlich belangte" russische Kuh.

Die Auflösung der Form ist eine wesentlich stärkere bei Philippe Soupault(63). Denn bei ihm fällt das Wollen fort; richtiger: es bleibt nur der Wille, sich den unbewußten Vorgängen im eigenen Innern zu überlassen, oder „Aufnahme-Apparat" der von außen kommenden Impressionen zu sein. Soupault hat mit Breton zusammen jene psychologischen Experimente durchgeführt, auf die sich der programmatische Inhalt des *manifeste du surréalisme* stützt. Aber er ist doch mehr als ein Experimentator oder das, was die Experimental-Psychologen der Persönlichkeit entkleiden, indem sie es als „V. P.", als Versuchsperson bezeichnen. Eine lyrische Stimmung, ein seelischer Inhalt, eine Sehnsucht erfüllt manche seiner gestammelten Verse.

Lehrreich sind die Widmungen über den beiden hier mitgeteilten Gedichten: an Tristan Tzara und an Pierre Reverdy. Tzara ist der Namenfinder und Programmatiker des Dadaismus.[2] Da

[1] *Typographie mallarméenne*, nennt das Lalou, an den *Coup de dés* denkend. (In Bezug auf Cocteau, S. 447 der *Ed. revue et augmentée* von 1924.)

[2] *Dada* ist ein Wort der Kindersprache und bedeutet ein Kinderspielzeug, ein Steckenpferd. Wenn man Erwachsene mit einem *dada* beschenkt, wenn man den menschlichen Geist mit einem *dada* abspeisen will, so verhöhnt man also den

Digitized by Google

bei ihm der Dadaismus unvermischt auftritt, nicht etwa kindlich, sondern kindisch, in absoluter Sinnlosigkeit, mit dem einzigen Zweck, den menschlichen Geist durch diese Sinnlosigkeit zu verspotten und zu negieren, so ist für Tzara kein Platz in einer Sammlung französischer oder irgendwelcher Dichtung. Aber Soupaults Widmung zeigt eben, wie Tzaras Erfindung auf geistigere Seelenhaltungen einwirkte.

Die andere Widmung zeigt, daß Soupault mehr ist oder mehr sein will als nur ein kühler Experimentator und nur ein sehnsüchtiger Lyriker, daß ihm philosophisches Grübeln nicht fremd ist. Denn in Pierre Reverdy (64) huldigt er einem schwermütigen Grübler, der an der innern Einsamkeit leidet und am Ästhetentum keinen Halt findet. Bisweilen glaubt man Rimbauds, bisweilen Mallarmés Töne bei Reverdy wiederzufinden, aber er ist weniger robust als Rimbaud, weniger ästhetenhaft als Mallarmé. Ein Meister melodischer Form in freien aber reim- und akkord-geschmückten Versen wie im Prosagedicht, vermag er sich bei allem Symbolisieren schlicht und deutlich auszudrücken. Doch oft macht er auch mit dem Ausschalten der ordnenden Vernunft, mit dem Hinablauschen in die eigene Unbewußtheit so verzweiflungsvollen Ernst, daß man die rätselhaften Einzelworte eines aus tiefem Schlafe Sprechenden zu hören glaubt.

Wesentlich spielerischer gehalten und mit Pointen versehen, die die dumme Menschheit herausfordern sollen, sind Ivan Golls (65) ähnlich dunkle Verse. Überbietung und Überspitzung Apollinaires charakterisiert sie.

Spiele sind auch die Prosagedichte in Max Jacobs „Würfelbecher" (66), aber ehrlichere Spiele. Dies ist so gemeint. Der Dichter vergnügt sich hundertmal, ohne geheimnisvolle Tiefen vorzutäuschen, an dem, was vor ihm mancher Romantiker als „Klecksographie" ausgeübt hat. Ein Tintenklecks wurde auf das Papier gespritzt, und dann deutete die Phantasie ihn zum Porträt oder Gemälde irgendwelcher Art um und aus. Jacob hat den *jet de la bouteille d'encre*[1] nicht nötig. Er läßt unmittelbar aus seinen historischen Kenntnissen, seinen Erinnerungen, seinen momentanen Eindrücken und Stimmungen ein aufreizend buntes Gemisch aus Sinn und Unsinn hervorspritzen. Aber er ist auch ehrlich genug, weder sich noch dem Leser vorzutäuschen, daß er bloß und dauernd eine unbewußt spielende Phantasiekraft sei. Immer wieder taucht in seinen Spielen die *conscience* auf, im schönen französischen Doppelsinn des Wortes als Bewußtheit und Gewissen. Dann erhalten die kleinen Bilder und winzigen Geschichten einen herzlichen oder geistigen Wert, der sich klar, ohne Geheimtuerei und ohne Umschweif, offenbart.

Erwachsenen und den menschlichen Geist. Der Hohn verkörpert sich sprachlich in der lallenden Silbenwiederholung (vgl. *faire dodo* und *rococo*). Tzara hat die Bezeichnung demnach keineswegs gewählt, „ohne sich um Sinn und Zusammenhang des Wortes zu scheren", wie Forst-Battaglia glaubt (S. 394 der 2. Aufl.).

[1] Stück 8 der mitgeteilten Skizzen.

Digitized by Google

7. FESTIGUNG

Max Jacobs Entwicklung mag wie auch immer weiterführen; so gehört er als Lyriker doch durch den *Cornet à dés*, als durch sein Meisterwerk, zu den Dichtern der Auflösung. Sein jüngerer Gesinnungsgenosse Jean Cocteau wiederum (67) muß heute in einen Gesamtüberblick nach den Bekenntnisworten im Postscriptum zum Brief an seinen thomistischen Bekehrer Jacques Maritain eingeordnet werden: „Ich will lehren, daß das Bedürfnis nach Wandlung in der Kunst nichts anderes ist als das Bedürfnis, eine frische Stelle auf dem Kopfkissen zu suchen. Laßt eure Hand auf etwas Frischkühlem ruhen, so hört es schnell auf, dies zu sein. Das Neue ist eine Frische. Das Neuerungsbedürfnis ist ein Bedürfnis nach Frische. Gott ist die einzige Frische, die sich nicht erhitzt ... Ich will lehren, daß die Kunst an sich religiös ist, und will zeigen, wie gefährlich ‚die religiöse Kunst' ist ... Ich werde den Geschmack für die Poesie der Genauigkeit beibringen, den Sinn für Bücher- und Sachstudium, wovon das sich allein an den Illustrationen ergötzende Publikum nichts merkt."[1] Es gibt kaum eine „neue Frische" des letzten Jahrzehnts, kaum eine Form der höhnenden, tastenden, fiebernden, spielenden Auflösung, die Cocteau nicht versucht hätte. Zu beachten ist, daß die Bekehrung, das Gottfinden, ihn ausdrücklich nicht zur „religiösen Kunst" hinlenkt, und daß er in seiner neuen Ruhe von „Illustrationen" nichts wissen mag. Damit drückt er seine Ablehnung des Verschwommenen, seinen Gegensatz zu allem Symbolismus aus. Er will „genau" sein, sachlich und klar; sein rationaler Katholizismus bietet ihm Halt und läßt ihn mit Sicherheit das Wesentliche vom Unwesentlichen unterscheiden. So folgt auf die „zwanzig Dichtarten seiner Unruhe — *j'ai, pour tromper du temps la mal-sonnante horloge, | Chanté de vingt façons* —, derart eingeleitet, der *Plain-Chant*, ein nach Stil und Metrum ausgeglichenes, ebenmäßig klassisches Dichten.

In dieser rationalen Festigung nähert sich Cocteau formal einer ganz anders gearteten Reihe von Dichtern, die an überlieferten klaren Formen festhält, weil ihr lateinische Ratio nebst einem mehr oder minder reichlich bemessenen Zusatz heiterer Gauloiserie eingeboren und als beste Lebenserleichterung, wenn nicht gar als Lebensermöglichung, wertvoll ist.

In ihrem Streben zur Gruppen- und „*École*"-Bildung, einem charakteristisch französischen Zug und wahrhaften *trait éternel*, haben sich die Dichter der letzten vierzig, fünfzig Jahre eine Menge nicht immer sicher abgrenzender und das Wesentliche bezeichnender Gruppennamen zugelegt. (An der Menge und dem Schwanken solcher Bezeichnungen läßt sich das Ringen zwischen Individualismus

[1] Zitiert nach der deutschen Ausgabe von Karl Eschweiler: „Der Künstler und der Weise." (Briefwechsel Maritain-Cocteau). Verlag B. Filser, Augsburg 1927, S. 51/52.

Digitized by Google

und Kollektivismus erkennen. Man will ein Einzelner sein und doch auch zu einer Gesamtheit gehören.) Keiner dieser vielen Namen (*Humanistes*, *Naturistes*, *Futuristes*, *Simultanéistes*, *Cubistes* usw.) vermöchte den deutschen Leser mehr in die Irre zu führen als die hier zuständige Gruppenbezeichnung *Fantaisistes*. Denn es handelt sich weder um die ins Grenzenlose stürmende Phantasie der Romantiker, noch um die „unbewußte", die alogisch assoziative Phantasie etwa des „Würfelbechers", sondern um ein durchsichtiges klares Spielen, das immer vernünftig bleibt, auch im Gefühlvollen, und dort erst recht. Man denkt bei den *Fantaisistes* an die französische Chanson, man denkt an Rokoko und Anakreontik. Eduard Wechßlers „Versuch einer Wesenskunde"[1] hat die mächtige Fülle der französischen Geistigkeit auf ihr eines Element des *Esprit* zu beschränken versucht. Dieser Versuch müßte selbst dann mißglücken, wenn man die *Fantaisistes* als die alleinigen Vertreter des französischen Geistes ansähe, denn auch sie haben mehr Innerlichkeit als nur „Witz". Aber freilich, bei ihnen tritt der Esprit als vorherrschender Geisteszug auf, und ihr eignes Bestreben zielt dahin, ihm eine absolute Herrschaft zu verschaffen, ihn als Stützmittel gegen ungeselligere Kräfte der eignen Seelen zu benutzen.

Am leichtesten gelingt das Tristan Klingsor(68), nicht weil er ein besonders großer Dichter ist — ihn zeichnet nur eine ungeheure Kunstfertigkeit und Grazie des Versemachens aus —, sondern weil er das geringste Maß solch ungeselligerer Kräfte zu überwinden hat. Er spielt nicht nur, er ist vielmehr spielerisch. Seine Philosophie erschöpft sich im Wesentlichen in den zwei Zeilen: *La terre tourne comme elle peut; | Qu'en dites-vous, Monsieur de la Mélancholie?* So ist der Sammeltitel eines seiner Gedichtbände, der einigermaßen auch der Titel seiner gesamten lyrischen Produktion sein könnte: *Humoresques*, nicht allzusehr im deutsch-englischen Sinn des Humorbegriffs zu nehmen; denn wenn auch Klingsors Scherzen frei ist von allem bösartigem Spott, kommt doch sein Anteil an den Dingen des Lebens und der Literatur nicht gerade aus erschüttertem Herzen.

Weniger zierlich und kostümhaft verspielt, aber genau so geschliffen in der Form, von einer unübertrefflichen Eleganz der Schlichtheit sind die Verse Paul-Jean Toulets(69), und ihrer ernsteren Form entspricht auch ein ernsterer Inhalt. Wird man bei Klingsor unweigerlich an Banville erinnert, so taucht bei der Lektüre der *Contrerimes* mehrfach die Erinnerung an Moréas auf. Aber nirgends überläßt sich Toulet einer zu dunklen Schwermut, nirgends ist seine Gefaßtheit die eines Stoikers. Er findet immer ins Heitere und Weltmännische zurück, er besitzt Ironie; er ist nicht nur mit dem müden Jean Moréas, sondern auch mit dem skeptisch beweglichen Anatole France verwandt. Und wenn ihm farbige und musikalische Eindrücke aus fernen Kolonien lieb sind, so gibt er sich mit gleichem Behagen an Witz und Wortspiel auf Pariser Art hin.

[1] „Esprit und Geist", Bielefeld 1927.

Digitized by Google

Um einen weiteren Grad ernster und schwermütiger veranlagt, und deshalb, um sich ein Gegengewicht zu schaffen, um einen Grad schärfer in seiner Selbstironie, aber auch durchaus auf Gleichgewicht und Helle bedacht, ist Tristan Derème(70). Bisweilen fällt es ihm sichtbar schwer, über dem Gefühl der Vergänglichkeit die Freude am irdisch Schönen zu bewahren; gelegentlich (so in *Chambre d'hôtel morose* ...) ringt er etwas verzweifelt um Haltung. Der Esprit hat es nicht leicht, die Herrschaft über ihn zu bewahren.

Trifft die Bezeichnung als *Fantaisiste* auf ihn nur noch teilweise zu, so erweist sie sich bei Jean-Marc Bernard(71) als unzulänglich. Allzu programmatisch betont klingt sein *Jetons les livres allemands!* So schroffe Aufforderung richtet man nur an sich selber, wenn man von vornherein die Schwierigkeit kennt, ihr nachzukommen. Klare und zufrieden heitere Freude am schönen Sein ist nicht Jean-Marc Bernards herrschende Grundstimmung. Er sehnt sich nur nach ihr, er möchte loskommen von innerer Unruhe. Er will Anakreontiker sein, er spielt sich mit Geschmack und Bildung in die anakreontische Rolle hinein, ohne in ihr verharren zu können. Unter seinen „ersten Gedichten" steht der „Moses", der neidlos und mitleidig auf die „gepflückte" Traube blickt und lieber seine ungestillte Sehnsucht mit ins Grab nimmt; und kurz vor seinem Ende auf dem Schlachtfeld, *du plus profond de la tranchée*, formt sich ihm ein leidenschaftliches Gebet um Aufschwung, um „Enthusiasmus". Immerhin: in der Mitte seines kurzen Lebens und in der Reife seiner Kunstübung hat Bernard dem Willen zur Anakreontik durchaus Treue gehalten.

Darin unterscheidet sich gegensätzlich von ihm und von allen *Fantaisistes*, denen er wiederum verwandt ist in der Liebe zur klaren Form und zur sinnlichen Schönheit, der pathetische (und bisweilen etwas lastend feierliche) Joachim Gasquet(72). Er hat niemals gespielt, niemals ein Hehl aus seiner seelischen Not gemacht. Vom Anfang bis zum Ende ist er ein Glaubenssucher, bisweilen mehr pantheistisch, bisweilen mehr christlich gestimmt, ohne die Glaubensarten fest gegeneinander abzugrenzen. Aber dieser philosophischen und religiösen Verschwommenheit entspricht nirgends eine Verdunkelung oder Zerreißung der Form.

Klarheit ist das Gemeinsame, worin Cocteau, der von der Poesie des Unbewußten herkommt und sich zum Thomismus bekehrt, Gasquet, der pantheistische Christ, und die skeptisch spielenden *Fantaisistes* sich zusammenfinden. So könnte es als ein Widersinn erscheinen, daß ich einen der dunkelsten Dichter der französischen Literatur, Paul Valéry(73), an den Schluß dieses Abschnitts stelle. Aber das Kennwort des Abschnitts lautet „Festigung", d. h.: er soll die verschiedenen Wege zeigen, auf denen die Auflösung der Form und des Denkens überwunden wurde. Und so gehört der dunkle, vom Symbolismus herkommende und ihm dauernd verbundene Valéry doppelt hierher. Denn als Formkünstler übertrumpft er den

Digitized by Google

Parnasse; genauer, er bereichert mit einer beängstigenden, einer fanatischen Meisterschaft die parnassische Kunstübung um alles, was der Symbolismus an Bildern und Tönen hinzugewonnen hat. Und inhaltlich gerät er in Dunkelheit — nein, er zwingt sich hinein, denn Valéry tut nichts unabsichtlich — aus einem doppelten Fanatismus seines Denkens. Das verstehe ich so. Valéry beginnt als Mallarméschüler und Symbolist schlechthin. Nicht nur die Form, auch den Seelenzustand des Symbolismus teilt er. Dann, jahrelang als Dichter verstummt, arbeitet er sich zu innerer Festigkeit empor. Das Denken an sich, das reine Spiel des Erkennens als eine äußerste menschliche Tätigkeit muß ihn ausfüllen, alles Persönliche, alles Gefühlsmäßige muß gedanklich aufgelöst werden, und so wie die Surrealisten nur unpersönliche *réceptacles* ihrer Eindrücke sein wollen, so will er nur unpersönliches Denken sein. Aber es genügt ihm nicht, die Ergebnisse seines Denkens gedanklich auszusprechen. Er ist gestaltender und musizierender Künstler und nimmt aus seinem Philosophieren den Stoff für Dichtungen. Und hier stößt nun der zweite Fanatismus zum ersten. Denken ist der allein würdige Lebensinhalt, sagt der erste. Dichtung ist Klang und Bild in Sprachform, sagt der zweite. Also muß das absolute Denken absolut in Bild und Klang überführt werden. So kommt ein symbolisches Dichten ohne die Seelenhaltung des Symbolismus zustande. Nicht schwankende Stimmungen werden in schwankenden Bildern und Tönen angedeutet; sondern abstraktes Denken wird ganz und gar in Bilder und Klänge umgesetzt. Mythologisches Wissen und den Mythos ausspinnende Phantasie sind Valéry hierbei dienstbar. So entstehen Dichtungen, in denen alles Bild und Musik und dadurch im *senso letterale* von sich aus genießbar ist, die aber schwerer zu enträtseln sind als die meisten symbolistischen Gedichte. Man könnte paradox sagen, sie seien im gleichen Maße dunkler, als sie klarer sind. Denn die Dunkelheit symbolistischer Gedichte ist eine Andeutung dunkler Gemütszustände und deshalb vom Leser gefühlsmäßig zu erfassen, und sie soll ja auch nur stimmungsmäßig und ungefähr (als *indécis*) erfaßt werden. Hinter der Dunkelheit Valéryscher Gedichte aber verbirgt sich das schärfste Denken, an das man nicht mit dem Gefühl herankommen kann, und das nicht nur „unentschieden" mitempfunden werden, sondern das in Denkarbeit enträtselt werden soll.

Ich habe Valérys „Pythia" zu erklären versucht. Das kleine Epos ist nicht etwa eine Verherrlichung der Zustände oder der Poesie des Unbewußten. Die Seherin wehrt sich verzweifelt gegen ihre Aufgabe. Sie will ihr Ich, ihr Bewußtsein, ihre Jugend, ihre Sinnlichkeit vor dem Einbruch des Dämons, vor dem Unbewußten retten. Der größte Teil des Gedichtes schildert diese Notwehr, die in Krampf und Unterliegen endet, mit grandioser Steigerung. Dann machen friedliche Verse den Schluß: aus der Bewußtlosen tönt die heilige Sprache des Gottes, „prophetisch und schmuckvoll", und die Göttlichkeit erweist sich darin, daß keine persönliche Stimme mehr

Digitized by Google

spricht, sondern die der Natur. Ist dieser Schluß nur ein historischer, das heißt: bringt er die Erzählung nur zur Meinung des delphischen Mythos zurück? Oder enthält er die Freude des Dichters an geheimnisvoll schöner Sprache als an einem Selbstwert? Oder liegt der Nachdruck auf der Unpersönlichkeit, der Naturhaftigkeit der göttlichen Stimme, und wollte Valéry damit die Unpersönlichkeit seines Denkens symbolisieren und in ihrer Friedlichkeit preisen? Für den Kommentator und Rätselrater ist hier ein fast noch größerer Spielraum gelassen als bei Mallarmé, weil man einen kalt überlegenden Gestalter vor sich hat.

Le Poète de l'intelligence sensuelle nennt ihn Lalou. Und E. R. Curtius setzt in seiner Valérystudie hinzu: „Das Mittlere zwischen Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Reich der Seele und ihrer Schönheit, in dem wir die wahre Heimat der Poesie zu sehen gewohnt sind, fehlt bei Valéry."[1] Man nehme dies „wir" keineswegs als „wir Deutschen"; es kann nur „wir Menschen" bedeuten. Denn für alle Menschen und so auch für die Franzosen liegt die Heimat der Poesie im Reich der Seele; auch der leichteste *Fantaisiste* erzielt seine dichterischen Wirkungen nur dadurch, daß unter den Spielen des Witzes seelischer Anteil, Bewegtheit des Gefühls deutlich erkennbar vorhanden ist; auch die kunstvollste Strophe eines Baudelaire und Mallarmé wirkt nur dadurch dichterisch, daß sie eine Sehnsucht ausdrückt, und um dieser Sehnsucht willen und nicht einer kunstvollen Form zuliebe vorhanden ist. *Tout le reste est littérature*, Technik, von der spätere Dichter große Anregungen erhalten können, Artistik, die ästhetisch veranlagten Betrachtern Genuß bereitet, aber doch Literatur und nicht Dichtung. Es ist anzunehmen, daß Valérys Verse (von denen allein hier die Rede ist) unter diesem „Rest" dauernd an oberster Stelle zählen werden — abseits von den Dichtungen der Verlaine, Claudel und Romains.

[1] „Französischer Geist im neuen Europa", S. 158/59.

Digitized by Google

TEIL II. TEXTE

I. ZUR ENTWICKLUNG DES POÈME EN PROSE

1. RABELAIS

GARGANTUA UND PANTAGRUEL[1]

Maistre François Villon, sus ses vieux jours, se retira à Sainct Maixent en Poictou, sous la faveur d'un homme de bien, abbé dudict lieu. Là, pour donner passetemps au peuple, entreprint faire jouer la Passion en gestes et langaige poictevin. Les rolles distribués, les joueurs recollés, le théatre préparé, dist au maire et eschevins que le mystere pourrait estre prest à l'issue des foires de Niort; restoit seulement trouver habillemens aptes aux personnaiges. Les maire et eschevins y donnerent ordre. Il, pour un vieil paysant habiller qui jouoit Dieu le pere, requist frere Etienne Tappecoue, secretain des Cordeliers du lieu, luy prester une chappe et estolle. Tappecoue le refusa, alleguant que, par leurs statutz provinciaulx, estoit rigoureusement defendu rien bailler ou prester pour les jouans. Villon replicquoit que le statut seulement concernoit farces, mommeries et jeuz dissoluz, et qu'ainsi l'avoit veu pratiquer à Bruxelles et ailleurs. Tappecoue, ce non obstant, luy dist peremptoirement qu'ailleurs se pourveust, si bon luy sembloit, rien n'esperast de sa sacristie, car rien n'en auroit sans faulte. Villon fit aux joueurs le rapport en grande abomination, adjoustant que de Tappecoue Dieu feroit vengeance et punition exemplaire bien tost.

Au samedy subsequent, Villon eut advertissement que Tappecoue, sus la poultre du couvent (ainsi nomment ilz une jument non encores saillie), estoit allé en queste à Sainct Ligaire, et qu'il seroit de retour sus les deux heures aprés midy. Adonc fit la monstre de la Diablerie parmy la ville et le marché. Ses diables estoient tous capparassonnés de peaulx de loups, de veaulx et de béliers, passementées de testes de mouton, de cornes de bœufz, et de grands havetz de cuisine; ceinctz de grosses courraies, esquelles pendoient grosses cymbales de vaches, et sonnettes de muletz à bruit horrifique. Tenoient en main aucuns bastons noirs pleins de fusées; aultres portoient longs tizons allumés, sus lesquelz à chascun carrefour jettoient pleines poingnées de parasine en pouldre, dont sortait feu et fumée terrible. Les avoir ainsi conduicts avec contentement du peuple et en grande frayeur des petits enfans, finalement les mena banqueter en une cassine, hors la porte en laquelle est le chemin de Sainct Ligaire.

[1] Das *Quart-Livre* ist 1552 im Druck erschienen. Die Villon-Anekdote fügt sich als selbständige in sich geschlossene Novelle ein (s. E. S. 83).

Digitized by Google

Arrivans à la cassine, de loin il apperceut Tappecoue qui retournoit de queste, et leur dist en vers macaroniques:

Hic est de patria, natus de gente belistra,
Qui solet antiquo bribas portare bisacco.

Par la mort dienne! (dirent adonc les diables) il n'a voulu prester à Dieu le pere une pauvre chappe; faisons luy peur. — C'est bien dict, respond Villon; mais cachons nous jusques à ce qu'il passe, et chargez vos fusées et tizons. — Tappecoue arrivé au lieu, tous sortirent on chemin au davant de luy, en grand effroy, jettans feu de tous coustés sus luy et sa poultre, sonnans de leurs cymbales, et hurlans en diables: Hho, hho, hho, hho, brrrourrrourrrrs, rrrourrrs, rrrourrrs. Hou, hou, hou. Hho, hho, hho. Frere Estienne, faisons nous pas bien les diables?

La poultre, toute effrayée, se mit au trot, à petz, à bondz, et au gualot; à ruades, fressurades, doubles pedales, et petarrades; tant qu'elle rua bas Tappecoue, quoy qu'il se tinst a l'aulbe du bast de toutes ses forces. Ses estrivieres estoient de chordes: du cousté hors le montouoir son soulier fenestré estoit si fort entortillé qu'il ne le peut onques tirer. Ainsi estoit traisné à escorchecul par la poultre, tousjours multipliante en ruades contre luy, et fourvoyante de peur par les hayes, buissons et fossés. De mode qu'elle luy cobbit toute la teste, si que la cervelle en tomba prés la croix Osaniere, puis les bras en pieces, l'un ça l'aultre là, les jambes de mesmes; puis des boyaulx fit un long carnaige, en sorte que la poultre au couvent arrivante, de luy ne portoit que le pied droit, et soulier entortillé.

Villon, voyant advenu ce qu'il avoit pourpensé, dist à ses diables: Vous jouerez bien, messieurs les diables, vous jouerez bien, je vous affie. O que vous jouerez bien! Je despite la Diablerie de Saulmur, de Doué, de Mommorillon, de Langres, de Sainct Espain, de Angiers, voire, par Dieu, de Poictiers avec leur parlouoire, en cas qu'ilz puissent estre à vous parragonnés. O que vous jouerez bien!

(L. IV Cap. 13. Ed. L. Moland.)

2. MONTESQUIEU

INVOCATION[1]

«Vierges du mont Piérie, entendez-vous le nom que je vous donne? Inspirez-moi. Je cours une longue carrière; je suis accablé de tristesse et d'ennui. Mettez dans mon esprit ce charme et cette douceur que je sentois autrefois, et qui fuit loin de moi. Vous n'êtes jamais si divines que quand vous menez à la sagesse et à la vérité par le plaisir.

[1] Diese „Anrufung" sollte 1748 den zweiten Teil des *Esprit des Lois* eröffnen, und also am Eingang von Buch XX stehen *(Des Lois, dans le rapport qu'elles ont avec le commerce, considéré dans sa nature et ses distinctions)*. Der Herausgeber Jacob Vernet hielt das für unpassend, und Montesquieu fügte sich nach anfänglichem Widerstreben dem Einspruch. Aber erst schrieb er: *Elle (sc. l'invocation) a contre elle que c'est une chose singulière dans cet ouvrage et qu'on n'a point encore faite; mais quand une chose singulière est bonne en elle-même il ne faut pas la rejeter pour la singularité, qui devient elle-même une raison de succès; et il n'y a point d'ouvrage où il faille plus songer à délasser le lecteur que dans celui-ci, à cause de la longueur et de la pesanteur des matières* (s. E. S. 31/32).

Digitized by Google

«Mais si vous ne voulez point adoucir la rigueur de mes travaux, cachez le travail même; faites qu'on soit instruit et que je n'enseigne pas; que je réfléchisse et que je paroisse sentir; et, lorsque j'annoncerai des choses nouvelles, faites qu'on croie que je ne savois rien, et que vous m'avez tout dit.

«Quand les eaux de votre fontaine sortent du rocher que vous aimez, elles ne montent point dans les airs pour retomber; elles coulent dans la prairie; elles font vos délices, parce qu'elles font les délices des bergers.

«Muses charmantes, si vous portez sur moi un seul de vos regards, tout le monde lira mon ouvrage; et ce qui ne sauroit être un amusement sera un plaisir.

«Divines Muses, je sens que vous m'inspirez, non pas ce qu'on chante à Tempé sur les chalumeaux, ou ce qu'on répète à Délos sur la lyre; vous voulez que je parle à la raison; elle est le plus parfait, le plus noble et le plus exquis des sens.»[1]

3. CHATEAUBRIAND

AUS «ATALA (LES CHASSEURS)»[2]

Nous aperçûmes à travers les arbres un jeune homme qui, tenant à la main un flambeau, ressemblait au Génie du printemps parcourant les forêts pour ranimer la nature; c'était un amant qui allait s'instruire de son sort à la cabane de sa maîtresse.

Si la vierge éteint le flambeau, elle accepte les vœux offerts; si elle se voile sans l'éteindre, elle rejette un époux.

Le guerrier, en se glissant dans les ombres, chantait à demi-voix ces paroles:

«Je devancerai les pas du jour sur le sommet des montagnes, pour chercher ma colombe solitaire parmi les chênes de la forêt.

J'ai attaché à son cou un collier de porcelaines*; on y voit trois grains rouges pour mon amour, trois violets pour mes craintes, trois bleus pour mes espérances.

Mila a les yeux d'une hermine et la chevelure légère d'un champ de riz; sa bouche est un coquillage rose garni de perles; ses deux seins sont comme deux petits chevreaux sans tache, nés au même jour, d'une seule mère.

Puisse Mila éteindre ce flambeau! Puisse sa bouche verser sur lui une ombre voluptueuse! Je fertiliserai son sein. L'espoir de la patrie pendra à sa mamelle féconde, et je fumerai mon calumet de paix sur le berceau de mon fils.

Ah! laissez-moi devancer les pas du jour sur le sommet des montagnes, pour chercher ma colombe solitaire parmi les chênes de la forêt!»

* Sorte de coquillage. (*Textanmerkung.*)

* * *

[1] Vgl. hierzu meine Montesquieu-Monographie (Heidelberg 1914) Bd. 1, S. 212/13.

[2] Zuerst erschienen 1801 *(an IX)*. — Es ist überall zu beachten, wie eng sich der Stil der Erzählung (der rahmenden Sätze) dem der Indianerlieder anpaßt. Man kann die gesamte Novelle als *Poème en prose* auffassen und die Indianerlieder als eingefügte Prosagedichte im engeren Wortsinn — (s. E. S. 33/34).

Digitized by Google

. . . la fille de l'exil fit éclater dans les airs une voix pleine d'émotion et de mélancolie; elle chantait la patrie absente:

«Heureux ceux qui n'ont point vu la fumée des fêtes de l'étranger et qui ne se sont assis qu'aux festins de leurs pères!

Si le geai bleu du Meschacebé disait à la nonpareille des Florides: Pourquoi vous plaignez-vous si tristement? n'avez-vous pas ici de belles eaux et de beaux ombrages, et toutes sortes de pâtures comme dans vos forêts? — Oui, répondrait la nonpareille fugitive, mais mon nid est dans le jasmin: qui me l'apportera? Et le soleil de ma savane, l'avez-vous?

Heureux ceux qui n'ont point vu la fumée des fêtes de l'étranger et qui ne se sont assis qu'aux festins de leurs pères!

Après les heures d'une marche pénible, le voyageur s'assied tristement. Il contemple autour de lui les toits des hommes; le voyageur n'a pas un lieu où reposer sa tête. Le voyageur frappe à la cabane, il met son arc derrière la porte, il demande l'hospitalité; le maître fait un geste de la main; le voyageur reprend son arc et retourne au désert!

Heureux ceux qui n'ont point vu la fumée des fêtes de l'étranger et qui ne se sont assis qu'aux festins de leurs pères!

Merveilleuses histoires racontées autour du foyer, tendres épanchements du cœur, longues habitudes d'aimer si nécessaires à la vie, vous avez rempli les journées de ceux qui n'ont point quitté leur pays natal! Leurs tombeaux sont dans leur patrie, avec le soleil couchant, les pleurs de leurs amis et les charmes de la religion.

Heureux ceux qui n'ont point vu la fumée des fêtes de l'étranger et qui ne se sont assis qu'aux festins de leurs pères!»

Ainsi chantait Atala. Rien n'interrompait ses plaintes, hors le bruit insensible de notre canot sur les ondes. En deux ou trois endroits seulement elles furent recueillies par un faible écho, qui les redit à un second plus faible, et celui-ci à un troisième plus faible encore: on eût cru que les âmes de deux amants, jadis infortunés comme nous, attirées par cette mélodie touchante, se plaisaient à en soupirer les derniers sons dans la montagne.

4. LAMENNAIS

PAROLES D'UN CROYANT[1]

V.

Quand vous voyez un homme conduit en prison et au supplice, ne vous pressez pas de dire: Celui-là est un homme méchant, qui a commis un crime contre les hommes:

Car peut-être est-ce un homme de bien, qui a voulu servir les hommes, et qui en est puni par leurs oppresseurs.

Quand vous voyez un peuple chargé de fers et livré au bourreau, ne vous pressez pas de dire: Ce peuple est un peuple violent, qui voulait troubler la paix de la terre:

[1] 1833 erschienen. — Die *Paroles d'un Croyant* versuchen eine Umbiegung der christlichen Lehre in die des Sozialismus oder eine Verschmelzung von Christentum und Sozialismus. Vgl. meine Geschichte der französ. Literatur, Bd. V 1 S. 226 (s. E. S. 34).

Digitized by Google

Car peut-être est-ce un peuple martyr, qui meurt pour le salut du genre humain.

Il y a dix-huit siècles, dans une ville d'Orient, les pontifes et les rois de ce temps-là clouèrent sur une croix, après l'avoir battu de verges, un séditieux, un blasphémateur, comme ils l'appelaient.

Le jour de sa mort, il y eut une grande terreur dans l'enfer, et une grande joie dans le ciel:

Car le sang du Juste avait sauvé le monde.

XXXVI.

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre pour Dieu et les autels de la patrie.

Que tes armes soient bénies, jeune soldat!

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre pour la justice, pour la sainte cause des peuples, pour les droits sacrés du genre humain.

Que tes armes soient bénies, jeune soldat!

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre pour délivrer mes frères de l'oppression, pour briser leurs chaînes et les chaînes du monde.

Que tes armes soient bénies, jeune soldat!

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre contre les hommes iniques pour ceux qu'ils renversent et foulent aux pieds, contre les maîtres pour les esclaves, contre les tyrans pour la liberté.

Que tes armes soient bénies, jeune soldat!

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre pour que tous ne soient plus la proie de quelques-uns, pour relever les têtes courbées et soutenir les genoux qui fléchissent.

Que tes armes soient bénies, jeune soldat!

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre pour que les pères ne maudissent plus le jour où il leur fut dit: Un fils vous est né; ni les mères celui où elles le serrèrent pour la première fois sur leur sein.

Que tes armes soient bénies, jeune soldat!

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre pour que le frère ne s'attriste plus en voyant sa sœur se faner comme l'herbe que la terre refuse de nourrir; pour que la sœur ne regarde plus en pleurant son frère qui part et ne reviendra point.

Que tes armes soient bénies, jeune soldat!

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre pour que chacun mange en paix le fruit de son travail; pour sécher les larmes des petits enfants qui demandent du pain, et on leur répond: Il n'y a plus de pain; on nous a pris ce qui en restait.

Que tes armes soient bénies, jeune soldat!

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre pour le pauvre, pour qu'il ne soit pas à jamais dépouillé de sa part dans l'héritage commun.

Digitized by Google

Que tes armes soient bénies, jeune soldat!

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre pour chasser la faim des chaumières, pour ramener dans les familles l'abondance, la sécurité et la joie.

Que tes armes soient bénies, jeune soldat!

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre pour rendre à ceux que les oppresseurs ont jetés au fond des cachots, l'air qui manque à leurs poitrines et la lumière que cherchent leurs yeux.

Que tes armes soient bénies, jeune soldat!

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre pour renverser les barrières qui séparent les peuples, et les empêchent de s'embrasser comme les fils du même père, destinés à vivre unis dans un même amour.

Que tes armes soient bénies, jeune soldat!

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre pour affranchir de la tyrannie de l'homme la pensée, la parole, la conscience.

Que tes armes soient bénies, jeune soldat!

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre pour les lois éternelles descendues d'en haut, pour la justice qui protège les droits, pour la charité qui adoucit les maux inévitables.

Que tes armes soient bénies jeune soldat!

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre pour que tous aient au ciel un Dieu, et une patrie sur la terre.

Que tes armes soient bénies, sept fois bénies, jeune soldat!

5. MAURICE DE GUÉRIN[1]

LE CENTAURE

«O Macarée! me dit un jour le grand Chiron dont je suivais la vieillesse, nous sommes tous deux centaures des montagnes; mais que nos pratiques sont opposées! Vous le voyez, tous les soins de mes journées consistent dans la recherche des plantes, et vous, vous êtes

[1] M. de Guérin (1810—1839) hat den *Centaure*, den George Sand 1840 in der *Revue des deux Mondes* mit rühmender Einleitung veröffentlichte, in seinen letzten Lebensjahren, *Les Bruits de la Nature* sehr frühzeitig geschrieben. Ganz an englische Formen und das Vorbild der Chateaubriandschen *chansons indiennes* gelehnt, sind die „Naturklänge" doch ein selbständiges französisches Prosagedicht (keine Übersetzung ins Französische), sind dies bestimmt vor Bertrand, auch wenn die Angabe bei F. E. Schneegans (Bibliotheca Romanica, *Œuvres de M. de Guérin): vers 1820* noch so vorsichtig aufzunehmen ist. — Der *Centaure*, in seinem graecisierenden Pantheismus viel origineller und reifer, bedeutet der Form nach weniger eine Neuerung. Man hat eine lyrisch getönte Novelle vor sich, die stilistisch der lyrischen Novelle *Atala* verwandt ist, während für die *Bruits de la Nature* nur das indirekte Vorbild der übersetzten Indianerlieder und der Ossian- und Scott-Übersetzungen gegeben war. — Das Interesse am *Poème en prose* hat dem *Centaure* zu neuem Ruhm verholfen; er wurde 1919 von Rainer Maria Rilke verdeutscht (Inselverlag) (s. E. S. 34).

Digitized by Google

semblable à ces mortels qui ont recueilli sur les eaux ou dans les bois et porté à leurs lèvres quelques fragments du chalumeau rompu par le dieu Pan. Dès lors ces mortels, ayant respiré dans ces débris du dieu un esprit sauvage ou peut-être gagné quelque fureur secrète, entrent dans les déserts, se plongent aux forêts, côtoient les eaux, se mêlent aux montagnes, inquiets et portés d'un dessein inconnu. Les cavales aimées par les vents dans la Scythie la plus lointaine ne sont ni plus farouches que vous, ni plus tristes le soir, quand l'Aquilon s'est retiré. Cherchez-vous les dieux, ô Macarée! et d'où sont issus les hommes, les animaux et les principes du feu universel? Mais le vieil Océan, père de toutes choses, retient en lui-même ces secrets, et les nymphes qui l'entourent décrivent en chantant un chœur éternel devant lui, pour couvrir ce qui pourrait s'évader de ses lèvres entr'ouvertes par le sommeil. Les mortels qui touchèrent les dieux par leur vertu ont reçu de leurs mains des lyres pour charmer les peuples, ou des semences nouvelles pour les enrichir, mais rien de leur bouche inexorable.

«Dans ma jeunesse, Apollon m'inclina vers les plantes et m'apprit à dépouiller dans leurs veines les sucs bienfaisants. Depuis, j'ai gardé fidèlement la grande demeure de ces montagnes, inquiet, mais me détournant sans cesse à la quête des simples, et communiquant les vertus que je découvre. Voyez-vous d'ici la cime chauve du mont Œta? Alcide l'a dépouillée pour construire son bûcher. O Macarée! les demi-dieux enfants des dieux étendent la dépouille des lions sur les bûchers, et se consument au sommet des montagnes! les poisons de la terre infectent le sang reçu des immortels! Et nous, centaures engendrés par un mortel audacieux dans le sein d'une vapeur semblable à une déesse, qu'attendrions-nous du secours de Jupiter qui a foudroyé le père de notre race? Le vautour des dieux déchire éternellement les entrailles de l'ouvrier qui forma le premier homme. O Macarée! hommes et centaures reconnaissent pour auteurs de leur sang des soustracteurs du privilège des immortels, et peut-être que tout ce qui se meut hors d'eux-mêmes n'est qu'un larcin qu'on leur a fait, qu'un léger débris de leur nature emporté au loin, comme la semence qui vole, par le souffle tout-puissant du destin. On publie qu'Égée, père de Thésée, cacha sous le poids d'une roche, au bord de la mer, des souvenirs et des marques à quoi son fils pût un jour reconnaître sa naissance. Les dieux jaloux ont enfoui quelque part les témoignages de la descendance des choses; mais au bord de quel océan ont-ils roulé la pierre qui les couvre, ô Macarée!»

Telle était la sagesse où me portait le grand Chiron. Réduit à la dernière vieillesse, le centaure nourrissait dans son esprit les plus hauts discours. Son buste encore hardi s'affaissait à peine sur ses flancs qu'il surmontait en marquant une légère inclinaison, comme un chêne attristé par les vents, et la force de ses pas souffrait à peine de la perte des années. On eût dit qu'il retenait des restes de l'immortalité autrefois reçue d'Apollon, mais qu'il avait rendue à ce dieu.

Pour moi, ô Mélampe! je décline dans la vieillesse, calme comme le coucher des constellations. Je garde encore assez de hardiesse pour gagner le haut des rochers où je m'attarde, soit à considérer les nuages sauvages et inquiets, soit à voir venir de l'horizon les

Digitized by Google

hyades pluvieuses, les pléiades ou le grand Orion; mais je reconnais que je me réduis et me perds rapidement comme une neige flottant sur les eaux, et que prochainement j'irai me mêler aux fleuves qui coulent dans le vaste sein de la terre.

(Schlußabschnitt der Dichtung.)

LES BRUITS DE LA NATURE

«Oh! qu'ils sont beaux ces bruits de la nature, ces bruits répandus dans les airs, qui se lèvent avec le soleil et le suivent, qui suivent le soleil comme un grand concert suit un roi.

«Ces bruits des eaux, des vents, des bois, des monts et des vallées, les roulements des tonnerres et des globes dans l'espace, bruits magnifiques auxquels se mêlent les fines voix des oiseaux et des milliers d'êtres chantants; à chaque pas, sous chaque feuille, est un petit violon.

«Oh! qu'ils sont beaux ces bruits de la nature, ces bruits répandus dans les airs!

«Comme les jours d'été en sont pleins! Quels retentissements lorsque les campagnes éclatent de vie et de joie comme les grandes jeunes filles; lorsque, de tous côtés, s'élèvent rire et chansons, cadence de fléaux sur l'aire, avec accompagnement de cigales, et, le soir, les tintements des cloches, l'*Angelus* qui annonce Dieu parmi nous!

«Oh! qu'ils sont beaux ces bruits de la nature, ces bruits répandus dans les airs!

«Entendez-vous ces battements de feuilles qui s'agitent comme de petits éventails, ces sifflements des roseaux, ces balancements des lianes, escarpolettes des papillons, et ces souffles harmonieux et inexprimables que font sans doute les anges gardiens des champs, ces anges qui ont pour chevelure des rayons de soleil.

«Oh! qu'ils sont beaux ces bruits de la nature, ces bruits répandus dans les airs!

«Je vais toujours les écoutant. Quand on me voit rêveur, c'est que je pense à ces harmonies. Je tends l'oreille à leurs mille voix, je les suis le long des ruisseaux, j'écoute dans le grand gosier des abîmes, je monte au sommet des arbres, les cimes des peupliers me balancent par-dessus le nid des oiseaux!

«Oh! qu'ils sont beaux ces bruits de la nature, ces bruits répandus dans les airs!

«Bientôt je ne les entendrai plus! bientôt je n'entendrai que ce je ne sais quoi des villes. O Toulouse! on dit de toi de bien belles choses, mais auras-tu rien qui me plaise comme ce qui me plaît au Cayla?

«Oh! qu'ils sont beaux ces bruits de la nature, ces bruits répandus dans les airs!

«Quand je ne pourrai plus les entendre, ô ma sœur, que ta lyre m'en fasse encore jouir. Oh! viens me les chanter, ces bruits de la nature, viens chanter pour ton frère au collège, comme la calandre de dehors chante à ta calandre en cage.

«Oh! qu'ils sont beaux ces bruits de la nature, ces bruits répandus dans les airs!

Digitized by Google

6. ALOYSIUS BERTRAND

GASPARD DE LA NUIT

Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot[1]

HENRIQUEZ

Je le vois bien, il est dans ma destinée d'être pendu ou marié.

Lope de Vega.

«Il y a un an que je vous commande, leur dit le capitaine, qu'un autre me succède. J'épouse une riche veuve de Cordoue, et je renonce au stylet du brigand pour la baguette du corrégidor.»

Il ouvrit le coffre: c'était le trésor à partager, pêle-mêle des vases sacrés, des bijoux, des quadruples, une pluie de perles, et une rivière de diamants.

«A toi, Henriquez, les boucles d'oreilles et la bague du marquis d'Aroca! à toi qui l'as tué d'un coup de carabine dans sa chaise de poste!»

Henriquez coula à son doigt la topaze ensanglantée, et pendit à ses oreilles les amétistes taillées en forme de gouttes de sang.

Tel fut le sort de ces boucles d'oreilles dont s'était parée la duchesse de Médina-Cœli, et qu'Henriquez, un mois plus tard, donna en échange d'un baiser, à la fille du geôlier de sa prison!

Tel fut le sort de cette bague qu'un Hidalgo avait achetée d'un Emir au prix d'une blanche cavale, et dont Henriquez paya un verre d'eau-de-vie, quelques minutes avant d'être pendu!

(L. 5, Espagne et Italie.)

---

[1] A. Bertrand 1807—1841. — *Gaspard de la Nuit* ist der novellistischen Einleitung nach ein geheimnisvoller Mensch, vielleicht gar der Teufel. Er begegnet Bertrand auf einem Spaziergang im heimatlichen Dijon, plaudert mit ihm in der typischen Art und über typische Themen der ersten romantischen Schule und verschwindet unter Hinterlassung eines Manuskriptes. Diese Einleitung trägt das Datum: Paris, 20. September 1836. Das Buch erschien 1842 mit einer rühmenden Studie von Sainte-Beuve. Es enthält sechs Bücher Prosaballaden: *École flamande, Le vieux Paris, La Nuit et ses prestiges, Les Chroniques, Espagne et Italie, Silves*; dazu aus dem Nachlaß angehängte *Pièces détachées*. Die Balladen sind nach Themen und Gefühlsinhalt völlig unoriginelle Nachbildungen der großen romantischen Meister. Nur die Form ist eigenartig. — Für die Ungewohntheit der Form sprechen Bertrands *Instructions à M. le Metteur en pages: Règle générale. — Blanchir comme si le texte était de la poésie . . . M. le Metteur en pages remarquera que chaque pièce est divisée en quatre, cinq, six et sept alinéas ou couplets. Il jettera de larges blancs entre ces couplets comme si c'étaient des strophes en vers . . .* (Éd. Payot, Paris 1925, S. 270). Für die Wirkung zeugen: 1. Baudelaire: *C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux Gaspard de la Nuit, d'Aloysius Bertrand . . . que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue . . .* (1862 an Arsène Houssaye, im Vorwort zu den *Petits Poèmes*.) 2. Mallarmé: *J'ai comme tous les poètes de notre jeune génération, mes amis, un culte profond pour l'œuvre de Louis Bertrand . . .* (1865 an V. Pavie.) Cf. Cargill Sprietsma: *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand, une vie romantique*, Paris 1926, S. 231/32 (s. E. S. 34/35).

Digitized by Google

SUR LES ROCHERS DE CHÈVREMORTE[1]

Et moi aussi j'ai été déchiré par les épines de ce désert, et j'y laisse chaque jour quelque partie de ma dépouille.

Les Martyrs, Livre X.

Ce n'est point ici qu'on respire la mousse des chênes, et les bourgeons du peuplier, ce n'est point ici que les brises et les eaux murmurent d'amour ensemble.

Aucun baume, le matin, après la pluie, le soir, aux heures de la rosée; et rien pour charmer l'oreille que le cri du petit oiseau qui quête un brin d'herbe.

Désert qui n'entend plus la voix de Jean-Baptiste, désert que n'habitent plus ni les hermites ni les colombes!

Ainsi mon âme est une solitude où, sur le bord de l'abîme, une main à la vie et l'autre à la mort, je pousse un sanglot désolé.

Le poète est comme la giroflée qui s'attache frêle et odorante au granit, et demande moins de terre que de soleil.

Mais hélas! je n'ai plus de soleil, depuis que se sont fermés les yeux si charmants qui réchauffaient mon génie![2]

(L. 6, Silves.)

7. CHARLES BAUDELAIRE

PETITS POÈMES EN PROSE[3]

XVI. L'HORLOGE

Les Chinois voient l'heure dans l'œil des chats.

Un jour un missionnaire, se promenant dans la banlieue de Nankin, s'aperçut qu'il avait oublié sa montre, et demanda à un petit garçon quelle heure il était.

Le gamin du céleste Empire hésita d'abord; puis, se ravisant, il répondit: «Je vais vous le dire.» Peu d'instants après, il reparut, tenant dans ses bras un fort gros chat, et le regardant, comme on dit, dans le blanc des yeux, il affirma sans hésiter: «Il n'est pas encore tout à fait midi.» Ce qui était vrai.

Pour moi, si je me penche vers la belle Féline, la si bien nommée, qui est à la fois l'honneur de son sexe, l'orgueil de mon cœur et le parfum de mon esprit, que ce soit la nuit, que ce soit le jour, dans la

[1] Bei Dijon. — Geschichte, Sage, Bauten und Landschaft Dijons liefern B. sehr viele Stoffe.

[2] Während *Henriquez* durchaus zu der reifen Romantik gehört, die in Hugos *Orientales* zum entschiedenen Ausdruck kommt, weist die schwärmerische Elegie mehr auf die Früh- und Vorromantik der Chateaubriand, Nodier, Lamartine zurück und über sie hinaus auf Werther und Ossian. Formal wird hier die von Sprietsma betonte Herkunft des Bertrandschen Prosagedichtes von Chateaubriands *Atala* und englischen Vorbildern sehr deutlich.

[3] Die Prosagedichte erschienen seit 1855 vereinzelt in Zeitschriften. Baudelaire plante eine Gesamtausgabe unter dem Titel *Le Spleen de Paris*, starb aber vor der Ausführung seiner Absicht. Als *Petits poèmes en prose* stehen sie in der Gesamtausgabe von 1868—70. — Kritische, hier benutzte Ausgabe: Bd. II der *Œuvres complètes*, Ed. Conard, Paris 1926 (s. E. S. 35/37).

Digitized by Google

pleine lumière ou dans l'ombre opaque, au fond de ses yeux adorables je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, — une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'œil.

Et si quelque importun venait me déranger pendant que mon regard repose sur ce délicieux cadran, si quelque Génie malhonnête et intolérant, quelque Démon du contre-temps venait me dire: «Que regardes-tu là avec tant de soin? Que cherches-tu dans les yeux de cet être? Y vois-tu l'heure, mortel prodigue et fainéant?» je répondrais sans hésiter: «Oui, je vois l'heure; il est l'Éternité!»

N'est-ce pas, madame, que voici un madrigal vraiment méritoire, et aussi emphatique que vous-même? En vérité, j'ai eu tant de plaisir à broder cette prétentieuse galanterie, que je ne vous demanderai rien en échange.

XVII. UN HÉMISPHÈRE DANS UNE CHEVELURE

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant pour secouer des souvenirs dans l'air.

Si tu pouvais savoir tout ce que je vois! tout ce que je sens! tout ce que j'entends dans tes cheveux! Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique.

Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine.

Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes, découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélasse l'eternelle chaleur.

Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d'un beau navire, bercées par le roulis imperceptible du port, entre les pots de fleurs et les gargoulettes rafraîchissantes.

Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlé à l'opium et au sucre; dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical; sur les rivages duvetés de ta chevelure, je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco.

Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.

Digitized by Google

8. LE COMTE DE LAUTRÉAMONT[1]

LES CHANTS DE MALDOROR

C'était une journée de printemps. Les oiseaux répandaient leurs cantiques en gazouillements, et les humains, rendus à leurs différents devoirs, se baignaient dans la sainteté de la fatigue. Tout travaillait à sa destinée: les arbres, les planètes, les squales. Tout, excepté le Créateur! Il était étendu sur la route, les habits déchirés. Sa lèvre inférieure pendait comme un câble somnifère; ses dents n'étaient pas lavées, et la poussière se mêlait aux ondes blondes de ses cheveux. Engourdi par un assoupissement pesant, broyé contre les cailloux, son corps faisait des efforts inutiles pour se relever. Ses forces l'avaient abandonné, et il gisait là, faible comme le ver de terre, impassible comme l'écorce. Des flots de vin remplissaient les ornières, creusées par les soubresauts nerveux de ses épaules. L'abrutissement, au groin de porc, le couvrait de ses ailes protectrices, et lui jetait un regard amoureux. Ses jambes, aux muscles détendus, balayaient le sol, comme deux mâts aveugles. Le sang coulait de ses narines: dans sa chute, sa figure avait frappé contre un poteau ... Il était soûl! Horriblement soûl! Soûl comme une punaise qui a mâché pendant la nuit trois tonneaux de sang! Il remplissait l'écho de paroles incohérentes, que je me garderai de répéter ici; si l'ivrogne suprême ne se respecte pas, moi, je dois respecter les hommes. Saviez-vous que le Créateur ... se soûlât! Pitié pour cette lèvre, souillée dans les coupes de l'orgie! Le hérisson, qui passait, lui enfonça ses pointes dans le dos, et dit: «Ça, pour toi. Le soleil est à la moitié de sa course: travaille, fainéant, et ne mange pas le pain des autres. Attends un peu, et tu vas voir, si j'appelle le cacatoès, au bec crochu.» Le pivert et la chouette, qui passaient, lui enfoncèrent le bec entier dans le ventre, et dirent: «Ça, pour toi. Que viens-tu faire sur cette terre? Est-ce pour offrir cette lugubre comédie aux animaux? Mais, ni la taupe, ni le casoar, ni le flammant ne t'imiteront, je te le jure.» L'âne, qui passait, lui donna un coup de pied sur la tempe, et dit: «Ça, pour toi. Que t'avais-je fait pour me donner des oreilles si longues? Il n'y a pas jusqu'au grillon qui ne me méprise.» Le crapaud, qui passait, lança un jet de bave sur

[1] Pseudonym für *Isidore Ducasse* (*1846 in Montevideo; *Acte de naissance* bei Soupault abgedruckt. †1870 in Paris). — Die *Chants de Maldoror* (1869) sind Prosagesänge, die in maßloser Verzerrung Gottheit, Natur, Menschheit verhöhnen und beschimpfen, Unmenschlichkeit und Dämonie preisen, Sehnsucht nach Größe, Trauer um das eigene Schicksal (das Schicksal des verkannten einsamen romantischen Genies von 1830) ausdrücken. Die Maßlosigkeit, die in dem angeführten Stück deutlich bis zum Rand des Irrsinns vorschreitet, führt häufig zu buchstäblichen Wahnsinnsausbrüchen. Dann stehen bei zerrissenen Zusammenhängen wüste Bilder sinnlos beieinander, und man hat genaue Analoga der Zeichnungen und Plastiken vor sich, die in Prinzhorns „Bildnerei der Geisteskranken" abgebildet sind. Gerade hierdurch wurde Lautréamont den Dichtern des Unbewußten wertvoll. Sein Werk wurde in den letzten Jahren mehrfach neu herausgegeben, zuletzt 1927 von dem Surrealisten Phil. Soupault (s. E. S. 54, 65 u. 88). Der Entwicklung des Prosagedichtes hat es formal nichts mehr hinzuzufügen vermocht. Aber den präformen Gestaltungsversuchen dienten seine aufgelösten und dunklen Stellen zum Vorbild.

Digitized by Google

son front, et dit: «Ça, pour toi. Si tu ne m'avais fait l'œil si gros, et que je t'eusse aperçu dans l'état où je te vois, j'aurais chastement caché la beauté de tes membres sous une pluie de renoncules, de myosotis et de camélias, afin que nul ne te vît.» Le lion, qui passait, inclina sa face royale, et dit: «Pour moi, je le respecte, quoique sa splendeur nous paraisse pour le moment éclipsée. Vous autres, qui faites les orgueilleux, et n'êtes que des lâches, puisque vous l'avez attaqué quand il dormait, seriez-vous contents, si, mis à sa place, vous supportiez, de la part des passants, les injures que vous ne lui avez pas épargnées?» L'homme, qui passait, s'arrêta devant le Créateur méconnu; et, aux applaudissements du scorpion et de la vipère, fienta, pendant trois jours, sur son visage auguste! Malheur à l'homme, à cause de cette injure; car il n'a pas respecté l'ennemi, étendu dans le mélange de boue, de sang et de vin, sans défense et presque inanimé! ... Alors, le Dieu souverain, réveillé, enfin, par toutes ces insultes mesquines, se releva comme il put; en chancelant, alla s'asseoir sur une pierre, les bras pendants, comme les deux testicules du poitrinaire; et jeta un regard vitreux, sans flamme, sur la nature entière, qui lui appartenait. O humains, vous êtes les enfants terribles; mais, je vous en supplie, épargnons cette grande existence, qui n'a pas encore fini de cuver la liqueur immonde, et, n'ayant pas conservé assez de force pour se tenir droite, est retombée, lourdement, sur cette roche, où elle s'est assise, comme un voyageur. Faites attention à ce mendiant qui passe; il a vu que le derviche tendait un bras affamé, et, sans savoir à qui il faisait l'aumône, il a jeté un morceau de pain dans cette main qui implore la miséricorde. Le Créateur lui a exprimé sa reconnaissance par un mouvement de tête. Oh! vous ne saurez jamais comme de tenir constamment les rênes de l'univers devient une chose difficile! Le sang monte quelquefois à la tête, quand on s'applique à tirer du néant une dernière comète, avec une nouvelle race d'esprits. L'intelligence, trop remuée de fond en comble, se retire comme un vaincu, et peut tomber, une fois dans la vie, dans les égarements dont vous avez été temoins!

(Chant Troisième, Édition Soupault, Œuvres complètes S. 195—98.)

II. ÜBERKOMMENES

9. PAUL DÉROULÈDE[1]

QUAND MÊME!

Depuis dix-sept ans je veille et je guette:
Qui rapatriera ce peuple exilé?
Quand secouerons-nous la lourde conquête?
Quand vengerons-nous le droit violé?
Depuis dix-sept ans je veille et je guette
Et je n'ai rien vu qui m'ait consolé.

[1] 1846—1914 — (s. E. S. 68). Die *Chants du Soldat* erschienen 1872. *Nouveaux Chants du Soldat, Marches et Sonneries, Refrains militaires, Chants du Paysan* folgten. Es gibt eine illustrierte Volksausgabe der Gedichte, manche stehen auch in Schullesebüchern.

Digitized by Google

Depuis dix-sept ans je parle et je crie:
Où donc est ta force? Où donc ta vertu?
Ce sont tes enfants, ô mère Patrie,
Tu leur dois ton cœur, ton sang leur est dû.
Depuis dix-sept ans je parle et je crie,
Et je n'entends rien qui m'ait répondu!

Depuis dix-sept ans je lutte sans cesse,
Attaquant toujours nos chefs sans fierté,
Pour qui la frayeur est une sagesse,
Quand le vrai péril c'est la lâcheté.
Depuis dix-sept ans je lutte sans cesse,
Et je n'obtiens rien ayant tout tenté.

Depuis dix-sept ans j'espère quand même.
Qu'ils soient ce qu'ils sont les gens au pouvoir!
Moi, c'est avant tout mon peuple que j'aime,
Et lui, qui peut tout, saura tout vouloir.
Depuis dix-sept ans j'espère quand même,
Fort de mon amour, sûr de mon espoir.

(Refrains militaires, 1888.)

10. EDMOND ROSTAND[1]

AU CIEL

«Hé, là-bas!» s'écria saint Pierre,
«Qui frappe à l'huis du Paradis?
— Oh! c'est l'âme d'un pauvre hère,
Mon bon Monsieur!» que je lui dis.

— «Vous croyez qu'on entre peut-être
Ici comme dans un moulin?
— Vous êtes si bon, mon doux maître . . .»
Repris-je en faisant le câlin.

— «Taisez-vous! On ne peut me plaire
Par des douceurs ni des cadeaux;
C'était bon avec leur Cerbère
Qu'on prenait avec des gâteaux!

«Je suis un portier sans faiblesse.
Répondez: sur terre, là-bas,
Alliez-vous entendre la messe?
— Pas souvent», lui dis-je tout bas.

— «On sait ce que cela veut dire,
Pas souvent! Mais notre bon Dieu

[1] 1868—1918 (s. E. S. 68/69).

Digitized by Google

Est partout. Cela peut suffire
De l'adorer hors du saint lieu.

«Lui faisiez-vous votre prière
En vous couchant? — En me couchant?
Je ne me souviens pas, saint Pierre.
Mais peut-être bien qu'en cherchant . . .

— «Hum! . . . enfin! . . . Et la bonne chère?
— Je l'aimais assez . . . — Et le vin?
— La bouteille aussi m'était chère.
— Bûtes-vous trop? — Cela m'advint.

— «Mais vous viviez comme un infâme!
Et la vertu? . . . — Dame! j'aimais
Toujours une petite femme!
— Était-ce la même? — Jamais!

« Que la dernière était jolie!
On s'en allait, sur les gazons,
Par les dimanches de folie,
On s'en allait . . . — C'est bien! Gazons!

«Et vous avez encor l'audace
De me dire ça sous le nez?
Pour vous nous n'avons pas de place:
Allez-vous-en chez les damnés!

«Oh! là-bas on vous fera fête,
Monsieur le . . . Tiens, au fait, qu'avez-
Vous été sur terre? — Poète.
Je faisais des vers, vous savez.

— «Hein? Poète? . . .» Alors, m'ouvrant vite:
— «Pourquoi,» fit-il d'un ton plus doux,
«Ne l'avoir pas dit tout de suite?
Entrez donc! Vous êtes chez vous.»

(Les Musardises.[1]*)*

[1] Rostand erklärt den Titel in einer scherzhaften Vorrede: *Musardises* seien *bagatelles, enfantillages, riens;* in der guten alten Zeit sei aber *musardie* eine *rêvasserie douce* gewesen, manche leiteten es ab von *avoir le museau en l'air*, und *musard* habe einen Spielmann provenzalischer Herkunft bezeichnet. Im Wallonischen heiße *muzer* „traurig sein", und der gelehrte Bischof von Avranches, Huet, habe das Wort *musardise* sogar auf *Musa*, die Muse zurückgeführt. Dieser spielerischen Titelgebung entspricht der Band und Rostands ursprüngliche Auffassung des Dichterberufes. 1887—93 gedichtet, sind die *Musardises* 1927 im 52. Tausend erschienen (freilich auch mitgetragen vom *Cyrano*, der gleichzeitig im 672. Tausend vorlag).

Digitized by Google

LE VOL DE LA MARSEILLAISE[1]

Or le souffle voulait s'incarner dans un chant.
L'œuvre cherchait à vivre, et flottait, en cherchant.[2]
Pour vivre, il lui fallait le Tumulte et le Rêve,
La Révolution et le printemps, la sève
Et le sang, l'arbre en fleur et la France en péril,
La Déclaration de Guerre au mois d'avril,
Et la frontière en dix-sept cent quatre-vingt-douze.[3]
Elle flotta sur Thann, et flotta sur Mulhouse.
Il fallait un miracle, et que tout s'accordât:
Une nuit étoilée, une âme de soldat . . .

En passant sur Strasbourg, elle désira naître.

Un chant de violon montait d'une fenêtre.

Dans sa chambre, en jouant, un jeune homme marchait.
Triste, il laissait parfois retomber son archet,
Comme un Ange attendant le souffle d'un Archange.
Alors dans cette rue humble «de la Mésange»,
Le Souffle entra. L'homme était pauvre. Il était pur.[4]
Il était fier. C'était un capitaine obscur
Qui sortait d'une fête où des voix enflammées
Avaient dit: «Il faudrait un chant pour nos armées!
Qui le composera? Rouget de l'Isle, toi!»
Et la chambre est pareille à celle, sous le toit,
Où ce soir, Bonaparte, en rêvant, tu te couches!
Qui sont les partisans des chefs-d'œuvre farouches?
La Pauvreté, toujours, et l'Orgueil; ce sont eux!
— Un mauvais violon, un pupitre boiteux,
Un habit d'officier jeté sur une chaise . . .
C'est de là qu'elle va partir, la Marseillaise!

«C'est vrai qu'il faut un chant, disait l'homme enivré.
Le sombre «Ça ira» qui piétine, c'est vrai,

---

[1] Die Sammlung der Kriegsgedichte wurde nach R.s Tode unvollendet 1919 veröffentlicht und erschien 1926 schon im 33. Tausend. Eine *Note de l'éditeur* besagt: . . . *l'œuvre qu'avait rêvée l'auteur . . . devait, sous la variété des formes, ne constituer qu'un seul poème, s'ouvrant quand la Marseillaise prend son vol à Strasbourg, se fermant quand la Marseillaise revient s'y poser après avoir libéré les peuples. «Elle se pose» n'a pu être écrit.* Die Sammlung, zu einem übergroßen Teil aus gereimten Zeitungsartikeln sinnlosesten Hasses bestehend, enthält einige wirkliche Gedichte. Sie weisen nach Form und Inhalt auf Victor Hugo zurück. Hier mitgeteilt sind Stücke aus dem Einleitungsgedicht des gleichbetitelten Bandes. Doppeltes Thema: a) Die Geschichte der Marseillaise, b) Die Unsterblichkeit eines Liedes gegenüber der Vergänglichkeit des Realen: die Marseillaise Rouget de l'Isles tut heute Wirkung wie 1792.

[2] Die Mitte zwischen biblisch-prophetischem und philosophischem Ton ist charakteristisch für Victor Hugo.

[3] Vgl. den ersten Vers im *Cromwell: Demain, vingt-cinq juin mil six cent cinquante-sept.* Die nüchterne Zahl wird in den Vers mit hineingerissen, Phantasie und Wirklichkeit sollen sich gegenseitig erhöhen.

[4] Romantischer Trimeter zwischen klassisch viergeteilten Alexandrinern: Hugos Charakteristikum. Auch hierin geht Hugo voran.

Digitized by Google

N'est qu'un bruit de sabots qui demandent des ailes!»
Et de son violon tirant des notes grêles,
L'homme cherche à donner des ailes aux sabots!
Il cherche . . .
Tout d'un coup, les sons deviennent beaux.
Le Souffle vient d'entrer. Le Souffle se fait Verbe.
— — — — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — —
Et du poète l'œuvre à jamais se détache —
Plus il aura l'oubli, l'injure et la prison,
Plus elle aura l'amour, la gloire et l'horizon!
Elle va! Ses couplets s'en vont dans la besace
Des colporteurs. Soudain — oh! que c'est loin, l'Alsace,
Le violon nocturne, et le blanc piano! —
A Marseille, dans la ruelle Thubaneau
Qui sent le café noir, le goudron et l'orange[1],
Le chant prend un accent plus rauque et plus étrange.
Argenté par l'étoile, il se cuivre au soleil.
Pour ne pas trop rester à lui-même pareil,
Un chant doit voyager comme font les légendes![2]
Mais Paris gronde au loin. — «Qu'est-ce que tu demandes?»
Vient de crier Marseille à la Ville en courroux.
«Six cents hommes sachant mourir!» dit Barbaroux.
Et traversant la France entière, six cents hommes
Rapportent à Paris le chant par qui nous sommes,
Et jettent, dans les cœurs que leurs voix font s'ouvrir,
Le désir d'être libre et de savoir mourir!
Le col des jeunes gens échappe aux bras des femmes.
L'âme du violon court dans toutes les âmes.
Qu'est-ce que c'est que cet air-là? Qu'est-ce que c'est? . . .
— — — — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — —
O Corse à cheveux plats, que la guerre était belle
Avant qu'on eût trouvé ce fil qui se barbèle
Et sur qui tes chasseurs ne pourraient plus courir!
Tes splendides Murat savent toujours mourir;
Mais, si tu revenais, il faudrait que tes aigles
Apprissent à voler sur de nouvelles règles,
Sire, — et la Marseillaise, où le Souffle a pris corps
N'a besoin, pour voler, que des mêmes accords!
Elle sert![3] Elle joint, par une trajectoire,
Les deux plus effrayants sommets de notre Histoire
Et fait la liaison entre les deux volcans![4]
Elle apporte le cri des aïeux éloquents,

[1] Das übliche Lokalkolorit der ersten romantischen Schule.

[2] Entstehung des Volksliedes: von einem Einzelnen geschaffen, wird es von vielen gesungen und dabei umgeschaffen, bereichert, verallgemeinert. Das stimmt aber für die Marsellaise nicht, denn sie behält Worte und Melodie in ursprünglicher Fassung. Rostand will nur sagen: sie schmiegt sich verschiedenen Temperamenten und Stimmungen an. Die pathetische Antithese V. 45 ist ganz nach der Art Victor Hugos geformt.

[3] Sie tut Kriegsdienst. [4] Revolutionskriege und Weltkrieg.

Digitized by Google

Leurs ordres, leur conseil, leur reproche; elle sonne
Que le temps n'a jamais travaillé pour personne,
Et que rien ne s'arrange, et qu'on arrange tout.[1]
Elle remet les morts — et les vivants — debout;
Et de la vieille guerre il n'est resté qu'une ode!
Et quand tout est nouveau, les armes, la méthode,
La forme de la gloire et celle du danger,
N'ayant pas dans son aile une plume à changer,
La Marseillaise vole! — et pour hausser les âmes,
Tandis que la matière où nous nous engouffrâmes
Ne pourra plus cesser d'inventer des moyens,
Il suffira toujours d'«Aux armes, citoyens!»

11. RAOUL PONCHON[2]

AUS 'IBSEN' (Nachruf 1906)

— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —

J'entends encore feu «notre oncle»[3]
Exaspéré comme un furoncle,
Notre oncle un peu traînard en Art,
Criant, comme un damné de Dante,
A l'ibsénité révoltante,
Quand on lui posa ce «canard».
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —

Quoi qu'il en soit, ce vieux burgrave
Brille au firmament scandinave.
Mais si pour nous, Français, il luit
Comme un soleil, et nous transporte,
Ce ne doit être, en quelque sorte,
Que comme un «soleil de minuit».

(La Muse au Cabaret).

12. JEHAN RICTUS[4]

JASANTE* DE LA VIEILLE**

Tu ne tueras point.

— «Bonjour, c'est moi, . . . moi, ta m'man.
J'suis là, d'vant toi au cèmetière.
(Aujord'hui y aura juste un an,
Un an passé d'pis . . . ton affaire).

* Prière en argot. (*Textnote.*)

** Nom donné à la Mère *(argot du peuple)*. (*Textnote.*)

[1] V. 71, 72 lassen die Marseillaise die freie Willenskraft verkünden *(sonner)*: nicht „Es" ist an etwas schuld, und nicht die Zeit, sondern „man" bringt alles zu Wege.

[2] *1848 (s. E. S. 69.) Die Sammlung der einzeln verstreuten Chansons, *La Muse au Cabaret*, erschien 1920.

[3] Gemeint ist der Theaterkritiker Francisque Sarcey (1828—99).

[4] *1867 Der Versband . . . *le Cœur populaire* (Kleine Epen des sozialen Elends) erschien 1920. (s. E. S. 69.)

Digitized by Google

Louis ?
Mon petit . . . m'entends-tu seul'ment ?
T'entends-t'y ta pauv' moman d'mère ?
Ta «Vieill'», comm' tu disais dans l'temps.

Ta Vieill', qu'alle est v'nue aujord'hui
malgré la bouillasse et la puïe,
et malgré qu'ça soye loin, Ivry.

Alorss . . . on m'a pas trompée d'lieu ?
C'est ben ici les «Condamnés» ?
C'est là qu't'es d'pis eun' grande année ?
Mon dieu mon dieu ! Mon dieu mon dieu !

Et où donc ? Où c'est qu'on ta mis ?
D'quel côté . . . dis-moi mon ami ?
C'est plat et c'est nu comm' la main . . .

Y à pas eun' tomb', pas un bout d'croix !
Y à rien qui marqu' ta fosse à toi,
pas un sign', pas un nom d'baptême,
et rien non pus pour t'abriter . . .

(J'dis pas qu'tu l'as point mérité,
Mais pour eun' mèr', c'est dur tout d'même !)

Louis, tu sais, faut que j'te confesse ;
De d'pis un an, . . . d'pis . . . ton histoire
J'suis pus tournée qu'aux idées noires
et j'ai l'cœur rien qu'à la tristesse.

Aussi preusent j'suis tout sangée,
J'suis blanchie, courbée, ravagée
par la honte et par le tourment ;
si tu pourrais m'voir à preusent
tu m'donn'rais pus d'quatre-vingts ans.

Et pis j'ai eu ben d'la misère,
(ça m'a fait du tort tu comprends !)
Quand qu'on a su qu' j'étais ta mère,
j'ai pus trouvé un sou d'ouvrage,
on m'a méprisée dans l'quartier
et l'a fallu que j'déménage.

Depis . . . dans mon nouveau log'ment
j'vis seule . . . ej' peu pas dir' comment,
Comme eun' dormeuse, eun' vraie machine ;
j'cause à personn' de not' malheur,
j'pense à toi, et tout l'jour je pleure,
mêm' quand que j'suis à ma cuisine.

L'matin, çà m'prend dès que j'me lève ;
j'te vois, j'te caus' . . . tout haut . . . souvent,
comm' si qu' tu s'rais encor vivant !
J'mang' pus . . . j'dors pus, tant çà m'fait deuil
et si des fois j'peux fermer l'œil,
çà manqu' pas, tu viens dans mes rêves.

Digitized by Google

C'te nuit encor . . . j't'ai vu . . . plein d'sang,
tu t'nais à deux mains ta pauv' tête
et tu m'faisais — «Moman! Moman!»
Mais moi . . . j'pouvais rien pour t'aider,
Moi, j'étais là à t'arr'garder
et j't'e tendais mon tabellier.

. . . . . .

Pens' Louis, dans l'temps, quand t'étais p'tit,
qui qu'aurait cru, . . . qui m'aurait dit
qu'tu finirais comm' çà un jour
et qu'moi . . . on m'verrait v'nir ici!

quand t'étais p'tit t'étais si doux!

A c't heur' j'arr'vois tout not' passé
lorsque t'allais su' tes trois ans
et qu'ton Pepa m'avait quittée
en m'laissant tout' seule à t'élever!

Comme ej' t'aimais, comme on s'aimait,
Qu'on était heureux tous les deux . . .

— — — — — — — — — — — —

Eine Reihe von Strophen handeln von der Kindheit des Hingerichteten.

Qui faisait tes quatr' volontés,
qui t'as pourri, qui t'as gâté,
qui c'est qu'y n't'as jamais battu?
Et l'année d'ta fuxion d'poitrine,
qui t'as soigné, veillé, . . . guéri?

c'est-y moi ou ben la voisine?

Et à présent qu'te v'là ici
comme un chien crevé, eune ordure,
Comme un fumier, eun' pourriture,
avec la crêm' des criminels,

Qui c'est qui malgré tout vient t'voir?
Qui qui t'esscuse et qui t'pardonne?
Qui c'est qu'en est la pus punie?
C'est ta Vieill', tu sais, ta fidèle,
ta pauv' vieill' loqu' de Vieill' vois-tu!

. . . . . .

Mais j'bavard', moi, j'us' ma salive;
la puïe cess'pas, la nuit arrive;
faut que j'm'en aill' moi . . . il est l'heure,
maint'nant c'est si loin où j' demeure.

Et pis quoi! Qu'est-c' que c'est qu'ce bruit?
On croirait de quéqu'un qui s'plaint . . .
on jur'rait qu'y à quéqu'un qui pleure . . .

Oh! Louis, réponds? C'est p't-êt' ben toi
qui t' fais du chagrin dans la terre!
Seigneur! Si j'allais cor te voir
comme c'te nuit dans mon cauch' mar!

Digitized by Google

(Tu vourais point m'fair' cett' frayeur!)
Oh! Louis, si c'est toi, tiens-toi sage;
sois mignon . . . j'arr'viendrai bentôt;
seul'ment, fais dodo, fais dodo,
comme aut'fois dans ton petit lit,
tu sais ben . . . ton petit lit-cage?
Chut! . . . C'est rien qu'çà . . . pleur' pas j'te dis,
fais dodo va . . . sois sage, sage,
mon pauv' tout nu . . . mon malheureux,
mon petiot, mon petit petiot.

(. . . le Cœur populaire.)

13. PIERRE DE NOLHAC[1]

SONNET POUR HÉLÈNE

Lorsque Ronsard vieilli vit pâlir son flambeau
Et connut le néant des gloires passagères,
Il voulut échapper aux amours mensongères
Et d'une chaste fleur couronner son tombeau.

Faisant don de sa Muse et de son cœur nouveau
A la jeune vertu d' Hélène de Surgères,
Il confia ce nom à des rimes légeres,
Et son dernier amour ne fut pas le moins beau.

Ils se plaisaient ensemble à fuir les Tuileries
Et devisaient d'Amour sur les routes fleuries,
D'Amour, honneur des noms qu'il sauve de périr.

Le poète songeait, triste qu'elle fût belle
Alors qu'il était vieux et qu'il allait mourir;
— Mais, elle, souriait, se sachant immortelle.

(Paysages de France et d'Italie.)

14. MAURICE MAGRE[2]

L'INCONNU FAMILIER

Les meubles de ma chambre étaient tous à leur place,
La lampe à la clarté tamisée, un peu lasse.
Le livre ouvert, le lit compagnon blanc et nu.
Mais au fond du miroir marchait un inconnu.
Il était plus âgé que moi. Sur son visage
La tristesse et le mal avaient fait leurs ravages.
Ses yeux étaient brillants, un peu faux et glacés.
Il semblait revenir des pays du passé . . .
Il n'avait pas l'air bon. Il grisonnait aux tempes.
Et lorsque je voulus baisser un peu la lampe
Pour le voir moins, je vis qu'il la baissait aussi.

[1] *1859. N. hat als Kultur- und Literarhistoriker sehr bedeutende Arbeiten, insbesondere auch über Petrarca und den Humanismus und über die französische Renaissance geschrieben (s. E. S. 70). — Paysages de France et d'Italie 1904.

[2] *1877 — *La Montée aux Enfers* 1920, *La Porte du Mystère* 1924 erschienen (s. E. S. 70).

Digitized by Google

Ah! nous devrions pourtant ainsi que deux amis
Sincères, se trouvant après un long voyage,
Compter les actions mauvaises, le bagage
De bien et les regrets que l'on a rapportés.
Mais non, on ne veut pas, c'est triste de compter.
Le bagage de mal est si pesant et l'autre
Si léger! Mes chagrins et mes plaisirs, les vôtres
Valent-ils que tous deux nous en parlions ce soir?
Non, je ne dirai rien à l'homme du miroir . . .
L'on rentre, l'on est las. C'est tard, on se rappelle . . .
Le lit est trop étroit . . . le miroir trop fidèle . . .
L'on voudrait tant penser à celui qu'on n'est plus!
Il ne faut pas . . . Laisse le livre à demi lu,
Et laisse les remords autour de toi qui rampent . . .
Pauvre homme, couche-toi, éteins vite la lampe.

(La Montée aux Enfers.)

LA LECTRICE INVISIBLE

Le livre interrompu que nous lisions ensemble
Est resté là. Le vent dans les pages qui tremblent
Met le même frisson qu'ont mis tes doigts naguère
Et fait pareillement palpiter la lumière.
Or, il semble qu'une invisible créature
Est revenue ici poursuivre la lecture,
Car je vois se tourner toutes seules les pages.
Es-tu dans le fauteuil sans forme et sans visage?
On garde donc la connaissance et la mémoire
Puisque tu veux savoir la fin de cette histoire?
Et l'on oublie aussi puisque je suis tout proche
Et que je n'ai de toi ni baiser ni reproche.
De l'esprit que j'aimais ce qu'il reste, qu'importe!
Je mets là le coupe-papier pour tes mains mortes,
Voilà ton thé brûlant, voilà tes cigarettes,
C'est à cette hauteur, à peu près qu'est ta tête.
Tes cheveux disparus voltigent et me frôlent
Et je lis par-dessus ton invisible épaule.

(La Porte du Mystère.)

III. SYMBOLISMUS

15. ADORÉ FLOUPETTE (G. VICAIRE UND H. BEAUCLAIR)[1]

PLATONISME

La chair de la Femme, argile extatique,
Nos doigts polluants la vont-ils toucher?
Non, non, le Désir n'ose effaroucher
La Vierge Dormante au fond du Triptyque,

[1] Die *Déliquescences* erschienen 1885 mit witziger Prosa-Einleitung unter dem Pseudonym Adoré Floupette. — Hier nach dem Neudruck, Paris 1923 — (s. E. S. 70).

Digitized by Google

La chair de la Femme est comme un Cantique
Qui s'enroule autour d'un divin clocher,
C'est comme un bouton de fleur de pêcher
Éclos au Jardin de la nuit Mystique.

Combien je vous plains, mâles épaissis,
Rongés d'Hébétude et bleus de soucis,
Dont l'âme se vautre en de viles proses!

O sommeil de la Belle au Bois Dormant,
Je veux t'adorer dans la Paix des roses,
Mon angelot d'or, angéliquement.[1]

(Les Déliquescences.)

16. PAUL VERLAINE[2]

CRÉPUSCULE DU SOIR MYSTIQUE[3]

Le Souvenir avec le Crépuscule
Rougeoie et tremble à l'ardent horizon
De l'Espérance en flamme qui recule
Et s'agrandit ainsi qu'une cloison

[1] Die Karikatur häuft die an der neuen dekadenten und symbolistischen Richtung als fremdartig und anstößig auffallenden Züge und biegt sie ins Lächerliche um. Das überschwenglich Übersinnliche *(extatique, mystique)* in seiner Mischung mit brutaler Sinnlichkeit betont *(chair, polluant, se vautrer, mâles épaissis)*. Vor allem die letzte Zeile karikiert in diesem Sinne *(angelot d'or:* Goldtaler). 5, 6 verspottet zugleich die Sphärenvermischung des Malerischen und Musikalischen. — Der Ästhetizismus wird durch *Triptyque* und *viles proses* getroffen. — *bleus de soucis* macht das Konkretisieren des Körperlosen und Abstrakten lächerlich. — Die häufige Verwendung der Majuskel verspottet teils die Anlehnung an mittelalterliches Allegorisieren *(Hébétude, Femme)*, teils Lieblingsausdrücke und -vorstellungen des dekadenten Symbolismus *(Jardin de la nuit Mystique, Paix des roses)*.

[2] 1844—1896. — Erscheinungsdatum der hier benutzten Gedichtbände: *Poèmes Saturniens* 1866, *Fêtes galantes* 1869, *La Bonne Chanson* 1870, *Jadis et Naguère* 1884 — (s. E. S. 71).

[3] Metrisch ist „Mystische Abenddämmerung" eine leichte Abwandlung des 13zeiligen Rondels *(tout entier écrit sur deux rimes*, wie es Banville an erster Stelle unter den *Poèmes traditionnels à forme fixe* anführt (Traité S.185). Eine Fülle von Innen-Gleichklängen verstärkt die Musikalität. — Syntaktisch ist ein einziger Satz vorhanden; er ist nicht logisch ungegliedert, aber die Gliederungen sind absichtlich durch mehrfaches Übergreifen von Vers zu Vers verhüllt. Der gedankliche Grund hierfür (neben dem musikalischen der gleitenden Melodie) tritt in dem wuchtig betonten *Mêle* (12) zutage: „Sinne, Seele und Vernunft" sind unter Verwischung ihrer Grenzen einer gemeinsamen Stimmung preisgegeben. Die Dämmerung und das Flammenspiel am Horizont verbildlichen und suggerieren Gefühle des sinkenden Lebens und der Hoffnung auf ein Darüberhinaus. — Das Abendrot erhält konkrete Gestalt durch den Vergleich mit Blumen am Gitter. Trotz der wiederholten Bezeichnung der Blumen, ist das Bild nicht fest umrissen *(mainte floraison)*, vielmehr in unbestimmter Bewegtheit gesehen (es „zittert", „weicht zurück", „reckt sich" usw.). Der Phantasie bleibt also Spielraum. — Zum Gesichts- tritt der Geruchseindruck und wird ins Krankhafte übersteigert (Baudelaire, Huysmans!). — Der „unendliche Rausch" (12) ist zugleich sinnlicher und übersinnlicher Zustand. — So sind in diesem frühen und parnassischen Gedicht bereits die wesentlichen Merkmale des dekadenten Symbolismus vorhanden, wie sie Adoré Floupette karikiert. (Auch die Majuskeln bei *Souvenir, Crépuscule, Espérance* sind solche Merkmale.)

Digitized by Google

Mystérieuse où mainte floraison
— Dahlia, lys, tulipe et renoncule —
S'élance autour d'un treillis, et circule
Parmi la maladive exhalaison
De parfums lourds et chauds, dont le poison
— Dahlia, lys, tulipe et renoncule —
Noyant mes sens, mon âme et ma raison,
Mêle, dans une immense pâmoison,
Le Souvenir avec le Crépuscule.

(Poèmes·Saturniens: Paysages tristes.)

LA LUNE BLANCHE[1]

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée . . .

O bien-aimée.

L'étang reflète,
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure . . .

Rêvons: c'est l'Heure.

Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise . . .

C'est l'heure exquise.

(La bonne Chanson.)

CORTÈGE[2]

Un singe en veste de brocart
Trotte et gambade devant elle
Qui froisse un mouchoir de dentelle
Dans sa main gantée avec art,

Tandis qu'un négrillon tout rouge
Maintient à tour de bras les pans
De sa lourde robe en suspens,
Attentif à tout pli qui bouge;

[1] Strophe 1: ein konkretes Naturbild; die Mondnacht läßt den Dichter an die Geliebte denken. Strophe 2: eine Verschleierung des konkreten Bildes (Spiegelung im Teich, „Weinen des Windes"); Traumstimmung. Strophe 3: völliges Abgehen vom Konkreten; unbestimmt irisierendes Licht gewährt unbestimmte Befriedigung. Hierin findet Verlaine den zusagendsten Augenblick, *l'heure exquise*. So sind die Strophen ins Symbolische gesteigert. — Überall Lautmalerei: gedämpfte Klänge am Anfang, dunklere und lastendere in der Mitte, durchdringend helle und hohe am Schluß *(irise — exquise)*.

[2] Raffiniertes Rokokobild, nicht so sehr unmittelbares Leben als ein Gemälde schildernd. Die Sinnlichkeit der Szene ist mehr artistisch als erotisch: Der weiße Busen „verlangt" den nackten Torso als eine malerisch-technische Farbentsprechung. Dazu als Farbenflecke das Brokat des Affen und die „ganz rote" Kleidung des Schwarzen. Die animalische Sinnlichkeit der Haustiere ist ins Spielerische gedämpft. — Die Richtung auf das Artistische, speziell das Malerische, verknüpft die fühllosen Verse mit Gautiers Art. Aber alles ist in Bewegung (schreitend, hüpfend) gesehen; auch ist der Phantasie Spielraum gelassen, die nur angedeutete Szenerie (ein Treppenhaus?, eine Freitreppe zum Park hinab?) beliebig auszumalen. — Das Gedicht steht derart zwischen *Parnasse* und Symbolismus.

Digitized by Google

Le singe ne perd pas des yeux
La gorge blanche de la dame,
Opulent trésor qui réclame
Le torse nu de l'un des dieux;

Le négrillon parfois soulève
Plus haut qu'il ne faut, l'aigrefin,
Son fardeau somptueux, afin
De voir ce dont la nuit il rêve;

Elle va par les escaliers,
Et ne paraît pas davantage
Sensible à l'insolent suffrage
De ses animaux familiers.

(Fêtes galantes.)

ART POÉTIQUE[1]

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise.
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles!

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine!

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où?

O qui dira les torts de la Rime!
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime?

[1] S. die Ausführung E. S. 17. — Zu beachten ist, daß *Art poétique* zu den späteren Gedichten Verlaines zählt. Er betont jetzt seine Besonderheit dem *Parnasse* gegenüber (dem er in Wahrheit vom Anfang bis zum Ende gleich nah und gleich fern gestanden hat).

Digitized by Google

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym . . .
Et tout le reste est littérature.

(Jadis et Naguère.)

17. STÉPHANE MALLARMÉ[1]

L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE. ÉGLOGUE[2]

Le Faune

Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

[1] 1844—98 (s. E. S. 71/72).

[2] Ich zitiere als „T.": Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé, Étude littéraire. 2e éd., Paris 1926.* Das ist (nach dem Vorwort) die *édition définitive, avec des corrections et des additions assez nombreuses.* Es ist auch das umfassendste Werk über Mallarmé. (Die erste Auflage erschien 1912.) Daneben benutze ich („R.") die Studie von Franz Rauhut: „Das Romantische und Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés", Beiheft 11 der „Neueren Sprachen", Marburg 1926. — Thibaudets Buch enthält über den *Faune* außer einem besonderen Abschnitt, wo ihm die zweite unter vier Stufen der Dunkelheit angewiesen ist (die erste und leichteste: *Hérodiade*, die schwerere dritte: *La Prose pour des Esseintes*, die vierte und schwerste: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*), eine große Anzahl verstreuter Bemerkungen. — Der Titel legt durch die Angabe der sinkenden Tageszeit sogleich die Stimmung des Sinkens, der Müdigkeit, der Abkehr vom tätigen Leben nahe. Die Personenangabe *Le Faune* zeigt, daß es sich um einen Monolog handelt, eine theatralisch geplante Szene. Mallarmé dachte daran, den *Faune* durch Coquelin aîné sprechen zu lassen, *il en projeta une édition «pour la scène», sans doute avec des indications de ballet* (T. 398). Es schwebte ihm also ein Gesamtkunstwerk vor: Sprache des Vortragenden, Musik, Tanz, Bühnendekoration sollen unterstreichen, verdeutlichen, ausbreiten, was zusammengedrängt in den Worten (ihrem Inhalt, ihrem Rhythmus und ihrem Klang) liegt. Auch der Abstand der Versabschnitte voneinander, der leere Raum auf dem Papier, hat seine Bedeutung als Pause, als Versinken im Traum, als Nicht-aussprechen-können, als feierliches Atemanhalten.

Drei Viertel von V. 1 stehen für sich. Ein Künstlerwunsch macht den Anfang: „Verewigen will ich sie, diese Nymphen." Nun eine Pause, und dann das letzte Versviertel (die letzte von vier Tonhöhen) zum nächsten Absatz gezogen, der sich bis über die Mitte von 3 hinaus erstreckt. M. regelt den Sinn also nicht nach der Länge der Alexandriner und innerhalb des Alexandriners nach einer festliegenden Cäsur, sondern er läßt bald innerhalb des Verses Zerreißung eintreten, bald einen Gedanken (oder eine Empfindung) über mehrere Verse hinaus dauern.

Dieser Freiheit der Gliederung, die zum *vers libre* hinüberführt, steht der Reichtum und die Strenge der Reime gegenüber, die bei ihm immer zugleich das Ohr (oft als leoninische) und das Auge befriedigen müssen.

Das festzuhaltende Bild wird 1—3 „im Sinn der impressionistischen Maler" (R. 23) gegeben: man erfährt von den Nymphen nur, daß ihr rosiger Fleischton

Digitized by Google

Aimai-je un rêve?
Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas, que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses.

Réfléchissons
ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de tes sens fabuleux!
Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus
Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste:
Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste
Comme brise du jour chaude dans ta toison!

---

hell und leicht in der schlummerschwer lastenden Luft schwebt. Dabei gehen aber *sommeils touffus* durch den Plural und durch das konkretisierende Adjektiv über den Sprachgebrauch der Impressionisten, der Goncourts etwa, hinaus und bedeuten eine Vorwegnahme des Expressionismus. (Cf. Jules Romains: *l'étalement visqueux du sommeil.* — *Le sommeil se déchira,* S. 343 und 350 meiner Modernen franz. Prosa, 2. Aufl.) Der Gegensatz zwischen der impressionistisch flüchtigen Erinnerung und dem Willen zur Dauer *(perpétuer!)* beherrscht den Anfang. —

Eine neue Pause mitten im Vers. Die plötzliche Angst: „Habe ich einen Traum geliebt?" Wenn alles Erleben in verwehenden Impressionen besteht, was ist dann vorhanden außer einer subjektiven Traumsphäre? 4—7 läßt die Fiktion des zurückträumenden Fauns einen Augenblick fallen. Der moderne Skeptiker selber grübelt: „Mein Zweifel, der eine Anhäufung alter Nacht (ursprünglichen Nichtwissens) ist, läuft in manche feine Verästelung aus; diese Verästelung ist zu dem wahrhaften Wald selber geworden — (das Bild *rameau* hat hier fortgewirkt und das Bild *bois* erzeugt, *bois* steht nun für die *nuit ancienne,* die ursprüngliche Nacht der Unwissenheit) — und beweist mir leider, daß ich ganz allein mir zum Triumphe das ideelle Fehlen von Rosen anbot." Ein feines, lichtes Flechtwerk von Zweifeln lebt in mir an Stelle des ursprünglichen Nichtwissens der Menschheit. Gerade daraus entnehme ich, daß ich allein, aus mir heraus dieses verfeinerte Weltbild geschaffen habe, in dessen reiner Gedanklichkeit alle Materie fehlt. Das Fehlen der Materie ist ein Sieg der Idee, daher *faute idéale.* Die Materie ist unter dem Bilde der Rosen gegeben, das sich auf assoziativem Wege zu *rameau* und *bois* gesellt. (Zu dem „erkenntnistheoretischen Problem" dieser Verse cf. R. 23.) Die Dunkelheit der Stelle ist dadurch verursacht, daß ein rein philosophischer Gedankengang in assoziativen Bildern angedeutet wird.

In 8 tritt die Gestalt des Fauns wieder hervor. Die Hälfte seiner Überlegung („habe ich die Nymphen wirklich erlebt?") bleibt unausgesprochen, daher wieder der Absatz, das Schweigen auf dem Papier. Die andere Hälfte: „oder ob die Frauen, über die du nachdenkst, einen Wunsch deiner märchenhaften Sinne darstellen" (8/9). *gloser,* glossieren, gehört als Wort der Vernunftsphäre zu *réfléchir.* Dem gegenüber steht doppeldeutig *fabuleux.* Die Sinne „fabulieren", sie erfinden aktiv, was ihrem Wunsche dient, und sie sind passiv „märchenhaft", sie sind das Organ zur unkritischen Aufnahme des Märchenhaften. 10—13 breitet das Erlebnis oder den Traum aus. Zwei konträre Gestalten ziehen gleichzeitig seine Sinnlichkeit an. Die eine, die keuschere, läßt wie eine weinende Quelle aus ihren blauen und kalten Augen Bezauberung strömen. Der Kunstgriff, die Epitheta blau und kalt auf zwei Verse trennend zu verteilen, *l'artifice du rejet,* verleiht nach T. (der eine große Reihe ähnlicher Fälle bei M. anführt, S. 265 sq.) jedem der zwei Adjektiva eine besondere Kraft. Die andere Nymphe, die ganz aus Seufzern besteht — es ist gar nicht zu sagen, welchen Gegensatz sie zu der keuschen bildet! Wie warmer Tageswind ist sie in deinem

Digitized by Google

Que non! par l'immobile et lasse pâmoison
Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,
Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
Au bosquet arrosé d'accords; et le seul vent
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,
Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel.

O bords siciliens d'un calme marécage
Qu'à l'envi des soleils ma vanité saccage,
Tacite sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ

Vließ. Der Lebhaftigkeit dieses *dis-tu*, dieser Verlebendigung, stellt sich 14 gleich energisch die Ablehnung *que non!* gegenüber. Nein, es ist doch das Ich, die eigene schöpferische Phantasie, die solche Sehnsuchtsgestalten hervorgebracht hat. 14—17. „durch die reglose und matte Erschlaffung, die mit Gluten den frischen Morgen erstickt, wenn er sich zur Wehr setzt, (durch diese erstickende Landschaft) murmelt kein Wasser, das nicht meine Flöte auf das von Tönen besprengte Wäldchen ausgießt". In Montemayors „Diana" heißt es: *¿Quien pensays que hace crescer la verde yerba desta isla y accrescentar las aquas que la cercan, sino mis lagrimas? ¿Quien pensays que menea las arboles deste hermoso valle, sino la voz de mis sospiros tristes, que inflamando el ayre, hacen aquello que el por si no haria?* Es ist die gleiche Mischung aus äußerster Subjektivität und äußerster Pretiosität bei Montemayor und M. *(La Préciosité* rechnet T. mit allem Recht zu den Grundelementen in M.s Wesen und Dichtung, B. 1, Kap. 7). Aber was bei Montemayor nur naive Übersteigerung der Subjektivität ist, wird hier bei M. zum Ausdruck einer Philosophie: nur in der Vorstellung des Ichs, nur in der schöpferischen Phantasie liegt wirkliches Leben. Remy de Gourmont, das kritische Genie unter den Symbolisten, hat in der Vorrede zu seinem *Livre des Masques* auf die Zusammenhänge zwischen Schopenhauer und den französischen Symbolisten hingewiesen (cf. meine Mod. franz. Prosa, 2. Aufl. S. 323). 17 Schluß bis 22 treibt den Gedanken von der Welt als Vorstellung und Schöpfung des Ichs auf die Spitze und spricht zugleich aus, daß es sich doch nur um ein symbolisierendes Weltbetrachten handelt: „Und der für sich allein betrachtete Lufthauch, der bereit ist, aus den beiden Flötenrohren zu entweichen (der tonformende Atem also) — bevor er den Klang in einen trockenen Regen auflöst, ist er am faltenlos unbewegten Horizont der sichtbare und ruhig heitere Kunsthauch der Eingebung, die zum Himmel zurückstrebt." Der Atem des Flötenspielers ist Folge und Ausdruck seiner Kunst, repräsentiert seine Geistigkeit. Und dieses *πνεῦμα* wird seinerseits verdeutlicht, vergrößert dargestellt, symbolisiert durch den himmlischen Wind. *Pluie aride* übertreibt die Pretiosität ins pedantisch Lehrhafte: es ist kein wirklicher „nasser" Regen, es ist nur ein imaginärer, „trockener" Tonregen, wovon die Rede ist. *Visible*, das Sichtbarwerden des Hauches, ist motiviert durch die vorangehende Betonung des ungekräuselten Horizonts. Formal ist die Einheit des Alexandriners einer langatmigen Gruppe gewichen: stärker noch als zwischen 17 und 18, ist die *Rejet*-Verkettung von 17 zu 19 und von 21 zu 22. Tonmalerei durch Assonanz und Allitteration in 19 und 21 besonders. T. 259 deutet auch aus, weshalb in 18 der Hauptton auf die fünfte statt auf die sechste Silbe, auf *tuyaux* statt auf *prompt* gelegt sei: *une mesure en avant, figure exacte de prompt.* Also Ausdruck der Voreiligkeit. Wie in *pluie aride* eine pedantisch lehrhafte Übertreibung des pretiösen Bildes, so scheint mir hier eine pedantisch lehrhafte Pretiosität des Rhythmierens vorzuliegen.

23—25. Der Faun geht aus dem Grübeln in Erinnerung über. Er ruft die sizilischen Ufer eines Schilfgewässers an, das schweigsam „unter Blumen aus Lichtfunken" liegt (impressionistisches Bild: Einzelzug und flimmernde Be-

Digitized by Google

«Que je coupais ici les creux roseaux domptés
«Par le talent; quand, sur l'or glauque de lointaines
«Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,
«Ondoie une blancheur animale au repos:
«Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux,
«Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve
«Ou plonge . . .»

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
Sans marquer par quel art ensemble détala
Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la*:
Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruité,
Le baiser, qui tout bas des perfides assure,
Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure
Mystérieuse, due à quelque auguste dent;
Mais, bast! arcane tel élut pour confident

---

wegung), und das seine „Eitelkeit mit den Sonnen um die Wette plündert" (das er durchstöbert wie die Sonnenstrahlen): „Erzählt!" *Contez* in großen Buchstaben geschrieben. Eine Art Beschwörung; aus dem einen Erinnerungsbild quillt als Lied eine ganze Folge von Erinnerungen. 26—32. Er läßt sich von den *bords siciliens* erzählen, wie er hier immer das Schilfrohr schnitt, das „vom Talent gezähmt wird" (pretiös didaktische Umschreibung der Flöte); läßt sich erzählen, wie „auf dem graugrünen Gold fernes Grün seine Reben an Quellen hingibt" (über das Wasser breitet und hineinhängt) und „etwas animalisch Weißes ruhig schaukelt". Und wie „beim langsamen Vorspiel (seiner Flöte), woraus die Hirtenlieder aufzusteigen pflegen", dieses Weiße, „dieser Schwanen-, nein, Najadenschwarm flüchtet oder untertaucht". Wieder ein ganz impressionistisches Bild: Farbflecken, Bewegtheiten, Unbestimmtheiten. Das Bild ist durchweg im Präsens als dauernde Gegenwart gegeben. Aber 26 *je coupais:* immer, so oft ich die Flöte schnitt. Das Bild ist impressionistisch behandelt; aber es ist ganz in Musik getaucht. Insbesondere die Menge der gleitenden *l*-Laute, dazu die starken Vokalklänge. — Das Erinnerungslied bricht plötzlich ab, im beginnenden Vers; es ist nur noch das lastende Gefühl der Mittagsstunde vorhanden. 32—34: „Lastend brennt alles in der fahlen Stunde, ohne anzugeben, durch welche List gemeinsam verschwand zuviel Wollust, von dem ersehnt, der das „*La*" sucht." (Pretiös didaktische Umschreibung des Flötenspielers. — *Hymen* ist in rein erotischem Sinn zu nehmen und auf den ganzen Najadenschwarm zu beziehen.) 35—37. Aus dem Gefühl der Nichtbefriedigung heraus ein Aufschwung. Der Faun des *Après-midi* will jetzt erwachen zu seiner „ursprünglichen Glut", „aufrecht und allein unter einem antiken (heidnischen) Lichtstrom, eine Lilie, und in ihrer Natürlichkeit die eine unter euch allen." Lilie als Bild des sinnlichen Blühens, und alle Sinnlichkeit, sinnliches Umfassen, Lilie schlechthin will der Faun sein. 38—41 aber führt sogleich aus der unmittelbaren Sinnlichkeit zum Kunstsinnlichen zurück. Etwas anderes als den Kuß (seine pretiöse Umschreibung als süßes Nichts geht in 38 voraus), „der ganz leise für treulose Frauen Bürgschaft leistet" (39), einen „geheimnisvollen Biß" nämlich, „von erhabenem Zahn verursacht", weist die Brust des Fauns auf, die mit der naiven Erotik nichts zu schaffen hat (*vierge de preuve*). 42—51 enthält den Kern der Mallarméschen Ästhetik: Davon ist zu schweigen. Ein solches Geheimnis wählt sich nur die Doppelflöte (nur die Musik) zur Vertrauten. Unter blauem Himmel gespielt (als harmonisch ruhige

Digitized by Google

Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue:
Qui, détournant à soi le trouble de la joue
Rêve, dans un solo long, que nous amusions
La beauté d'alentour par des confusions
Fausses entre elle-même et notre chant crédule;
Et de faire aussi haut que l'amour se module
Évanouir du songe ordinaire de dos
Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
Une sonore, vaine et monotone ligne.

Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends!
Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
Des déesses; et par d'idolâtres peintures,
A leur ombre enlever encore des ceintures:

Kunst), wendet die Flöte das Erröten der Wange auf sich ab (44), d. h., sie schafft Erlösung von sinnlichem Begehren. Sie „träumt in einem langen Solo, daß wir die Schönheit, die außer uns ist *(d'alentour)*, durch falsche (irreführende) Verwirrungen (Verschmelzung) zwischen ihr selber und unserm gutgläubigen Lied belustigen" (45—47). D. h., die Rêverie des Flötensolos oder des lyrischen Gedichts besteht darin, daß der Künstler sein inneres Sehnsuchtsbild mit dem realen Bilde der Geliebten zusammenschmilzt; sein Lied verfährt dabei gutgläubig *(crédule)*, es tut so, als gehöre wirklich der Geliebten, was doch nur oder im wesentlichen der Phantasie und Sehnsucht des Künstlers gehört; und durch solche *confusions fausses* (die Verschmelzung sehr fühlbar im Enjambement!) „belustigt" es schmeichelnd die reale Geliebte, die *beauté d'alentour*. Und weiter, träumt die Flöte (48 sq. ist immer noch abhängig von *Le jonc... rêve*), weiter ist es Aufgabe der Kunst, einen solchen Gipfel zu erreichen (*de faire aussi haut* 48), „daß die Liebe (die Erotik) sich dazu umwandle (läutere), aus dem gewöhnlichen Traumbild eines Rückens oder eines reinen Leibes, den ich mit geschlossenen Augen nachzeichne, zu einer tönenden, nichtigen und einförmigen Linie zu werden". Nächste Aufgabe der Kunst also ist es, das real Sinnliche (durch *dos* und *flanc* ausgedrückt) zu ätherisieren *(évanouir)*. Es soll nur ein ästhetisch Schönes zurückbleiben, das durch 51 charakterisiert ist. *Monotone ligne* ist auf den gleichförmigen Rhythmus des Verses oder der Strophe zu beziehen; in *vaine* ist die Entmaterialisierung zum Ausdruck gebracht. *Sonore*, die Klangforderung steht an erster Stelle.

52/53 Stimmungsumschlag. Die Hirtenflöte führt also, und deshalb ist sie unter dem Aspekt des zugreifenden Lebens „böswillig" *(maligne)*, aus der Realität heraus, sie ist ein Instrument „des Entfliehens" zum Ideal, zum Traum (wobei *fuite* den konkreten Bildwert einer „Flucht von Tönen" hat). Die Hirtenflöte, die ihn vom Leben entfernt, mag an jenen Seeufern blühen und ihn erwarten. Im Augenblick ist der Faun „stolz auf seinen Ruf" (*rumeur*, rumor ist hier beides: Ruhm und Lautheit; es wird vom Faun rühmend gesprochen, und er selber spricht *longtemps*. 54.) Immer strebt M. nach dem *Silence*, nach der Abstraktion, der *faute idéale de roses;* so bedeutet *rumeur* für ihn vita activa, Unmittelbarkeit, und nun ist es charakteristisch für diesen Faun, der seinen Dichter repräsentiert, daß seine Wirklichkeit, sein tätiges Leben, doch nur im Rückerinnern besteht, nur der Abglanz einer Wirklichkeit ist. Alle Liebessonette M.s, sagt T. in dem Abschnitt *Les éléments de sa poésie* (S. 99), seien den Versen (den *évocations*) des *Faune* verwandt. 54—56. In realen Erinnerungen will der Faun schwelgen, dem Schatten einst geliebter Göttinnen will er durch Götzendienst treibende Bilder (durch sinnliche Kunst, aber doch eben nur innerhalb der Kunst) noch einmal ihre Gürtel rauben. Hier tritt die lebensmüde Dekadenz M.s besonders stark hervor.

Digitized by Google

Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.
«*Mon œil, trouant les joncs, dardait chaque encolure*
«*Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure,*
«*Avec un cri de rage au ciel de la forêt;*
«*Et le splendide bain de cheveux disparaît*
«*Dans les clartés et les frissons, ô pierreries!*
«*J'accours; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries*

57—61 bedient sich der antiken Darstellung des Trauben-essenden trunkenen Silens und erfüllt dies heidnische Gebilde mit romantischer Zerrissenheit und dekadentem Schmerzgefühl. M.s Faun „schlürft den klaren Traubensaft, um ein durch sein Fingieren beiseitegeschobenes Bedauern zu bannen" (58). Das Bedauern geht auf die vita activa; die beiseite schiebende *feinte* („Erheuchelung") besteht in jener idealisierenden, entmaterialisierenden Kunstübung, die 48—51 beschrieben ist. Wenn ihn die Sehnsucht nach wirklichem Leben überkommt, dann begehrt er nach Trunkenheit, dann betrachtet er einen Tag lang die Welt durch die leuchtenden Schalen der ausgeleerten Trauben — dann hält er der Wirklichkeit nicht stand, sondern übersteigert sie, betrachtet sie im Rausch. 62. Aus solchem Rauschzustand will jetzt der Faun seine Erinnerung aufleben lassen. Das *regonflons* nimmt das Bild: *souffler dans les peaux lumineuses* auf. Die Bildverknüpfung steht an Stelle der logischen Verkettung. *O nymphes* nimmt das Thema der ersten Gedichtzeile auf. Die großen Buchstaben der *Souvenirs* entsprechen dem beschwörenden *Contez* in 25, und der folgende Abschnitt wird durch Anführungsstriche als Fortsetzung des Erinnerungsliedes 26—32 gekennzeichnet. 63—67 schildern die einstige Gewohnheit des Fauns, das *saccager d'un calme marécage* (23/24). Seine Augen „durchlöcherten" das Schilf, pflegten wie Dolche jede göttliche Halsbiegung zu treffen, die ihre Glut ins Wasser tauchte, mit einem Wutschrei über das Entkommen der Nymphen. Wieder ist das Bild impressionistisch gemalt. Der Impressionismus bleibt, wenn „das leuchtende Bad aus Haaren (die Haare sind als Bad bezeichnet, in das der Körper eintaucht) in Helligkeiten und zitternden Bewegungen verschwindet", und das Gefunkel des Bildes wird durch den Ausruf: *ô pierreries!* verstärkend betont. Zugleich aber zeigt dieser Ausruf doch an, daß hier die Verse wie „ein Geschmeide" in der schmückenden Art des Parnaß aufgereiht sind. Die Aufreihung, das lange Blitzen und Funkeln kommt rhythmisch sehr wirksam dadurch zum Ausdruck, daß in 67 die Cäsur bis zur achten Silbe hinausgeschoben ist, während die Erzählung vorher (von 63 an) die Cäsur regelhaft in der Mitte (nach der sechsten Silbe) trägt.— 68. Mit *j'accours* setzt das einmalige Erlebnis ein, das in dieser Ekloge „perpetuiert" werden soll. „Aller Wahrscheinlichkeit nach", schreibt T. (394), hat ein Gemälde Bouchers in der *National Gallery* die Anregung gegeben. Es wäre höchst charakteristisch für den Dekadenten, wenn er seine zentrale Anregung von der Kunst und nicht vom Leben empfangen hätte. Und höchst charakteristisch ist es sicherlich, daß er sie aus dem Bezirk überreizter und müder Rokoko-Sinnlichkeit nimmt. (Auch hier eine Verwandtschaft mit dem Impressionismus. Erst die Goncourts machten das Rokoko modern.)Denn ob unn ein Boucher-Gemälde nachweislich den Anstoß gegeben hat oder nicht, so sind die beiden ineinander geschmiegten Schläferinnen, „die nur in ihren alleinigen (weiblichen) *verwegenen* Armen ruhen und auf solche Weise verletzt sind von dem Schmachten, das sie bei dem Leiden, zu zweien zu sein, überkam", — so ist die Darstellung 68—70 durchaus lüstern rokokohaft; in

Digitized by Google

«*De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)*
«*Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux;*
«*Je les ravis sans les désenlacer, et vole*
«*A ce massif, haï par l'ombrage frivole,*
«*De roses tarrissant tout parfum au soleil,*
«*Où notre ébat au jour consumé soit pareil.*
Je t'adore, courroux des vierges, ô délice
Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair
Tressaille! la frayeur secrète de la chair:
Des pieds de l'inhumaine au cœur de la timide
Que délaisse à la fois une innocence, humide
De larmes folles ou de moins tristes vapeurs.
«*Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs*
«*Traîtresses, divisé la touffe échevelée*
«*De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée;*

69, 70 wird sie hierin musikalisch durch Assonanz und Allitteration unterstützt.—71—74. Versuch, die Entführungsszene in heidnisch freier Sinnlichkeit darzustellen. Der Faun eilt mit dem „unentwirrten" Paar „zu jenem Rosengebüsch, das allen Duft in der Sonne bis zum Versiegen ausströmen läßt: dort soll unsere Lust am Ende des Tages gleich sein". 72. „Gehaßt vom lüsternen Baumschatten" beziehe ich auf den Faun, der die Nymphen aus dem Schatten entführt. 75—81. Die sinnliche Erregung überwältigt den Faun; das Erinnerungslied oder die Erzählung wird durchbrochen von gegenwärtigen, kommentierenden Betrachtungen. Sämtliche sieben Verse bilden einen einzigen Satz, punktlos gleitet Periode in Periode; damit ist die gleitende Verstrickung der drei Körper in syntaktische Musik umgesetzt. Dem entspricht die Häufung der Enjambements. „Ich bete dich an, du Zorn der Jungfrauen, du wildes Entzücken (= entzückende Wildheit) einer göttlichen nackten Last (Anspielung auf Raub und Wegschleppen), die sich gleitend zu entziehen sucht meiner Lippe." In *glisse* 76 steckt das Schlüsselwort der dominierenden Vorstellung. Der Satz gleitet weiter: „meiner Lippe, die brennend trinkt, so wie ein Blitz zittert, das geheime Erschrecken des Fleisches" (die zitternden Glieder). Der Doppelpunkt am Ende von 78 ist keine logische Trennung, sondern eine pedantische Unterstreichung, eine stolze Betonung: „und zwar von den Füßen der Spröden zum Herzen der Schüchternen (überspringend)." Die Charakteristik der *timide* in 80/81, „die auf einmal verlassen wird von einer in verzweifelten Tränen oder auch minder traurigen Umneblungen schwimmenden Unschuld", gibt mit der Wucht der Schlußstellung dem Ganzen eine lascivkomische Wendung, biegt also das Heidentum durchaus wieder in Rokoko um. Dies um so mehr, als *vapeurs* ein Modewort für die nervösen Wallungen einer Dame war. Mit dem Anschlagen solch eines ganz unheidnischen Tones leitet M. zum nächsten Abschnitt über. Der eine Satz 75—81 war nur eine kurze (durch keinen Absatz auf dem Papier herausgehobene) Unterbrechung des Erinnerungsliedes. 82—92 führen jetzt diese Erinnerung zu Ende, mischen aber Reflexionen und Deutungen hinein, die der Gegenwart und dem philosophierenden M., nicht dem heidnischen Faun gehören. Einen Mangel an Genußfähigkeit, an Aufnahmefähigkeit der ungeteilten Natur gegenüber wirft sich der Faun vor (T. 396/97), auch das Goethesche: „So geht es dir, Zergliedrer deiner Freuden!" klingt wohl mit an in dem *avoir divisé*. Versinnlicht wird dieses philosophische „Verbrechen" in der allzu ausschließlichen Bevorzugung nur einer Nymphe. „Froh, die verräterischen Beängstigungen (der *timide*) besiegt zu haben", hat der Faun „das zerzauste Kußbüschel, das (ihm) die Götter in so wohliger Mischung aufbewahrten", geteilt. (*Touffe échevelée* malt zugleich die Gruppe der Nymphen, die geküßt wird. Auf solches „Komprimieren" weist T. immer wieder hin;

Digitized by Google

«Car à peine j'allais cacher un rire ardent
«Sous les replis heureux d'une seule (gardant
«Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume
«Se teignît à l'émoi de sa sœur qui s'allume,
«La petite naïve et ne rougissant pas:)
«Que de mes bras, défaits par de vagues trépas,
«Cette proie, à jamais ingrate se délivre
«Sans pitié du sanglot dont j'étais encor ivre.»
Tant pis! vers le bonheur d'autres m'entraîneront
Par leur tresse nouée aux cornes de mon front:
Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure;
Et notre sang, épris de qui le va saisir,
Coule pour tout l'essaim éternel du désir.
A l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte
Une fête s'exalte en la feuillée éteinte:

es ist M.s vornehmstes und gefährlichstes Stilmittel.) 85—92 führt das Versagen des Fauns aus. 85/86 „Kaum war ich dabei, ein glühendes Lachen in den beglückend gewundenen Linien nur einer Nymphe zu verbergen" ... *replis heureux* betont das malerische Stilelement stark technisch. 86/87/90. „Während ich bloß mit einem Finger die Kleine festhielt, die naiv war und nicht errötete . . ." Indem M. die „Kleine" durch ein Adjektiv und eine Verbalform charakterisiert, gibt er durch solches Dissimilieren den beiden Aussagen „naiv" und „ohne Erröten" besonderes Eigengewicht. 87/88 eingeschobene lascive Begründung: ich hielt sie fest, „damit ihre Federweiße (wie Schwanenweiße) sich färbe bei der Erregung ihrer in Feuer geratenden Schwester" (damit sie durch Ansteckung in Glut gerate und die *candeur de plume*, das Nicht-Erröten, aufgebe). 90—92: „da befreit sich aus meinen Armen, die in ‚vagem Hinscheiden' (in dämmernder Mattigkeit) sinken, jene Beute, mir ewig undankbar und ohne Erbarmen für das Schluchzen, das mich noch trunken machte." Der Faun gibt sich sentimentalisch und dekadent. Dank und Barmherzigkeit verlangt er von den Nymphen, denen er schluchzende Trunkenheit entgegenbringt, und seine Arme sind gelöst von Kraftlosigkeit, von *vagues trépas*. Dies alles, dem Wesen M.s entsprechend, zu dessen Hauptthemen die Qual der Unkraft gehört, trägt eine Dissonanz in das Spiel mit der heidnisch ungebrochenen Faungestalt, das in den letzten Zeilen des Erinnerungsliedes nur in dem Worte *proie* aufrecht gehalten wird.

93—98. Der Faun kehrt sich trotzig von der unbefriedigenden Erinnerung ab. „Dann nicht!" Andere Nymphen werden ihn in Zukunft zum Glück leiten, ihre Haarflechten um seine Hörner schlingend. (Rokokohafte Darstellung der Antike, etwa: eine Parkgruppe.) Die folgenden Verse bedeuten eine mächtige Erweiterung über das Sexuelle hinaus. Der Faun ruft seine „Leidenschaft", seine Lebensgier, an und stellt ihr die Möglichkeit vor Augen, das gesamte Leben zu genießen. „Jede purpurne und reife Granate platzt auf und ist von Bienen umsummt, und unser Blut erhitzt sich für alles, was nach ihm langt (vergilt Sympathie mit Sympathie) und rinnt für den ganzen ewigen Schwarm des Verlangens." Das Bild von dem bienen-umsummten überreifen Granatapfel drückt den angestrebten Naturalismus glücklich und ohne Ankränkelung aus. Die einheitlich heidnische Stimmung des Fauns steigert sich nun 99—104 zu einem mythologischen Wunschtraum. Um die gegenwärtige Stunde der Dämmerung, wo Gold und Asche den Wald färbt, hebt im erloschenen Laubwerk ein ekstatisches Fest an. Die Exaltation des Wunschtraumes (*exalte*, 100, ist Schlüsselwort der Szene) führt den Faun auf den Ätna. „In deiner Landschaft bin ich, die Venus besucht, und auf deren Lava sie ihre adlig freien Füße setzt, wenn ein dumpfer Schlaf dröhnt oder wenn die Flamme sich erschöpft" (wenn er nur schlafend dröhnt oder wenig Flammen speit); *un somme triste tonne* ist wieder komprimierender, verschmelzender Ausdruck, wieder eine *touffe*.

Digitized by Google

Etna! c'est parmi toi visité de Vénus
Sur ta lave posant ses talons ingénus,
Quand tonne un somme triste ou s'épuise la flamme.
Je tiens la reine!
O sûr châtiment . . .
Non, mais l'âme
De paroles vacante et ce corps alourdi
Tard succombent au fier silence de midi:
Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,
Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins!
Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins.

Jetzt (104) die Höhe des Traums: „Die Königin ist mein!" Und sogleich das Erwachen, der Absturz. Dieser Absturz wird nicht ausgesprochen, nur durch den Absatz auf dem Papier innerhalb des Verses angezeigt. Der nächste Versabsatz konstatiert mit einer bitteren Selbstverständlichkeit die „Züchtigung", die dem vermessenen Träumer „sicher" war. Noch einmal bricht der Vers ab, der, seine Einschnitte nach dem Sinn regelnd, in drei Einheiten zerfällt: die erste den Triumph ausdrückend, die zweite die Vernichtung, die dritte ein Ringen um Gleichmut. Mit diesem letzten Drittel greift der Vers naturgemäß auf die folgende Periode über: den leidenschaftlichen Ausrufen folgt ein längeres Überlegen. 104—109. „Nein", es war nicht Beglückung und nicht Strafe vorhanden, nur Traum. Es sind nur „die Seele, die von Worten leer ist, und der beschwerte Körper spät dem stolzen Schweigen des Mittags erlegen". Das Schweigen nennt M. „stolz", es ist ihm gleichbedeutend mit Entrücktheit aus dem Bereich der Materie. Er weiß, daß der stolze Aufenthalt im Bereich der Stille des Abstrakten schwer zu ertragen ist: *de paroles vacante*, ist die Seele eingedämmert und zum vermessenen Wunschtraum, zum *blasphème* (105) gelangt. Da gibt es nur eine Hilfe. „Ohne weiteres (ohne weiter zu grübeln) gilt es, Vergessen des blasphemischen Traums zu erschlafen." Dazu ist körperlicher Rausch das beste: „Auf dem dürstenden Sande liegend will ich, wie ich es liebe, meinen Mund dem wirksamen Gestirn der Weine öffnen." *Altéré*, die Ausgedörrtheit des Sandes ist als Folie für den liegenden Zecher genommen; *comme j'aime* hebt die Üblichkeit der Situation hervor: ein von der Antike übernommenes malerisches Silen-Motiv; *astre efficace* deutet das Schicksalhafte an: der M.sche Faun muß im Rausch Frieden suchen; zugleich ist *astre* ein Gleichnis des Funkelns. 110. Der letzte Vers ist durch einen breiten Zwischenraum für sich gestellt. Eine Pause des Trinkens ist angedeutet. Ausgesprochen wird nur ein verdämmerndes Abschiednehmen. „Lebe wohl, Paar!", das Nymphenpaar ist gemeint, dessen „Verewigung" der erste Vers als Thema aufstellte, und von dem das Erinnerungslied handelt. Gewolltes Sicherinnern soll ihm nicht mehr gelten, artistisches Bemühen um das *perpétuer* soll ein Ende haben, da es zu Bitterkeiten führte. Aber: „ich will den Schatten sehen, zu dem du wurdest" (ich will im Rausch und Schlaf schattenhaft von dir träumen).

Zusammenfassung. Zentrales Thema: Das Erlebnis des Fauns, rein sinnlich, aber mehr rokokohaft als antik gefaßt. Hier hineingeflochten: die Dekadenzstimmung des *Après-Midi*, des Erinnerns, die Bitterkeit des reflektierenden Wesens, die Tragik der Unkraft, die Philosophie der Welt als Wille und Vorstellung. — Zentrale Form: die *touffe*, das Büschel, die Zusammenflechtung mehrerer Eindrücke und Absichten, das Ineinander (nicht Nach- und nicht Nebeneinander), die geheimnisvolle Andeutung statt der logischen Klarheit und Ausbreitung. Das Zusammen von musikalischen und malerischen Stilmitteln. Das Zusammen von fester und freier Versform (Silbenzahl des Alexandriners, reiche und überreiche Reime für Ohr und Auge, Freiheit der Cäsur, Gruppenverkettung über den Einzelvers hinaus).

Digitized by Google

18. ARTHUR RIMBAUD[1]

LES POÈTES DE SEPT ANS[2]

Et la Mère, fermant le livre du devoir,
S'en allait satisfaite et très fière, sans voir,
Dans les yeux bleus et sous le front plein d'éminences,
L'âme de son enfant livrée aux répugnances.

Tout le jour, il suait d'obéissance; très
Intelligent; pourtant des tics noirs, quelques traits
Semblaient prouver en lui d'âcres hypocrisies.
Dans l'ombre des couloirs aux tentures moisies,
En passant il tirait la langue, les deux poings
A l'aine, et dans ses yeux fermés voyait des points.
Une porte s'ouvrait sur le soir: à la lampe
On le voyait, là-haut, qui râlait sur la rampe,
Sous un golfe de jour pendant du toit. L'été
Surtout, vaincu, stupide, il était entêté
A se renfermer dans la fraîcheur des latrines:
Il pensait là, tranquille et livrant ses narines.

Quand, lavé des odeurs du jour, le jardinet,
Derrière la maison, en hiver, s'illunait:
Gisant au pied d'un mur, enterré dans la marne
Et pour des visions écrasant son œil darne,
Il écoutait grouiller les galeux espaliers.
Pitié! Ces enfants seuls étaient ses familiers
Qui, chétifs, fronts nus, œil déteignant sur la joue,
Cachant de maigres doigts jaunes et noirs de boue
Sous des habits puant la foire et tout vieillots,
Conversaient avec la douceur des idiots.
Et si, l'ayant surpris à des pitiés immondes,
Sa mère s'effrayait, les tendresses profondes
De l'enfant se jetaient sur cet étonnement:
C'était bon. Elle avait le bleu regard, — qui ment!

A sept ans, il faisait des romans sur la vie
Du grand désert, où luit la Liberté ravie,
Forêt, soleils, rives, savanes! Il s'aidait
De journaux illustrés où, rouge, il regardait
Des Espagnoles rire et des Italiennes.
Quand venait, l'œil brun, folle, en robe d'indiennes,
— Huit ans, — la fille des ouvriers d'à côté,
La petite brutale, et qu'elle avait sauté,
Dans un coin, sur son dos, en secouant ses tresses,

[1] 1854—91 (s. E. S. 72).

[2] Autobiographische Verse. Der Plural des Titels verallgemeinert: solche Nerven, solche Sehnsucht nach „Visionen" (20) müssen dem Dichter schlechthin eingeboren sein. — 20. Das gewaltsame Hervorrufen von Visionen bedeutet die charakteristischste Aussage. Alles andere weist stark in die Richtung Baudelaires, ist aber kraftvoller, ungeschliffener, brutaler als bei ihm, ungekünstelter.

Digitized by Google

Et qu'il était sous elle, il lui mordait les fesses,
Car elle ne portait jamais de pantalons,
Et, par elle meurtri des poings et des talons,
Remportait les saveurs de sa peau dans sa chambre.

Il craignait les blafards dimanches de décembre,
Où, pommadé, sur un guéridon d'acajou,
Il lisait une Bible à la tranche vert-chou.
Des rêves l'oppressaient, chaque nuit, dans l'alcôve.
Il n'aimait pas Dieu, mais les hommes qu'au soir fauve,
Noirs, en blouse, il voyait rentrer dans le faubourg
Où les crieurs, en trois roulements de tambour,
Font autour des édits rire et gronder les foules.
Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles
Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or,
Font leur remuement calme et prennent leur essor.

Et comme il savourait surtout les sombres choses,
Quand, dans la chambre nue aux persiennes closes,
Haute et bleue, âcrement prise d'humidité,
Il lisait son roman sans cesse médité
Plein de lourds ciels ocreux et de forêts noyées,
De fleurs de chair au bois sidéral déployées,
— Vertige, écroulements, déroutes et pitié! —
Tandis que se faisait la rumeur du quartier
En bas, seul et couché sur des pièces de toile
Écrue et pressentant violemment la voile! . . .

(Premiers vers.)

AUS DEN «ILLUMINATIONS»

1. Ornières.[1]

A droite l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits de ce coin du parc, et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les mille rapides ornières de la route humide. Défilé de féeries. En effet: des chars chargés d'animaux de bois doré, de mâts et de toiles bariolées, au grand galop de vingt chevaux de cirque tachetés, et les enfants, et les hommes, sur leurs bêtes les plus étonnantes; — vingt véhicules, bossés, pavoisés, et fleuris comme des Carrosses anciens ou de Contes, pleins d'enfants attifés pour une pastorale suburbaine. — Même des cercueils sous leurs dais de nuit dressant les panaches d'ébène, filant au trot des grandes juments bleues et noires.

[1] Eine *Illumination*, rein im Sinn des „kolorierten Bildes", aus drei Teilen gebildet. 1. R. sieht und schildert exakt eine Landschaft. Die vielen Wagenspuren beleben sich ihm, sie sind *rapides*, deuten auf rasches, vielfältiges Leben, werden ihm zu einem *défilé de féeries*. 2. Er erinnert sich einer wirklich erlebten Feerie *(en effet)*, eines Zirkuszuges. Ernest Delahaye (*Les Illuminations et une Saison en Enfer de Rimbaud*, Paris 1927, S, 48) führt dies Erlebnis an. 3. Dem Bild des Lebens fügt R., nun ganz aus der Phantasie schöpfend und mit Märchenfarbe *(juments bleues)*, das Kontrastbild des Leichenzuges hinzu.

Digitized by Google

2. Fleurs.[1]

D'un gradin d'or, — parmi les cordons de soie, les gazes grises, les velours verts et les disques de cristal qui noircissent comme du bronze au soleil, — je vois la digitale s'ouvrir sur un tapis de filigranes d'argent, d'yeux et de chevelures.

Des pièces d'or jaune semées sur l'agate, des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraudes, des bouquets de satin blanc et de fines verges de rubis entourent la rose d'eau.

Tels qu'un dieu aux énormes yeux bleus et aux formes de neige, la mer et le ciel attirent aux terrasses de marbre la foule des jeunes et fortes roses.

3. Mystique.[2]

Sur la pente du talus, les anges tournent leurs robes de laine, dans les herbages d'acier et d'émeraude.

Des prés de flammes bondissent jusqu'au sommet du mamelon. A gauche, le terreau de l'arête est piétiné par tous les homicides et toutes les batailles, et tous les bruits désastreux filent leur courbe. Derrière l'arête de droite, la ligne des orients, des progrès.

---

[1] R. scheint in prallem Licht auf steinerner Terrasse (*gradin d'or — terrasses de marbre*) über einer Blumenwiese und einem Wasserbecken zu sitzen. Das verschwimmt in seinem Bewußtsein und so in seiner Schilderung vor der übermäßigen Reaktion seiner Phantasie auf das tatsächlich Vorhandene. Absatz 1 und 2 geben diese vergrößernde und umbauende Reaktion wieder, sind keine impressionistische, sondern eine expressionistische Schilderung der umgebenden Landschaft. Absatz 3 entgrenzt das Bild durch freie Phantasie ins Unendliche, indem Meer und Himmel einbezogen werden. Der Entgrenzung hält aber das konkrete Bild des Gottes die Wage, und indem der Gott Rosenmengen auf die Marmorterrassen häuft, tritt die tatsächliche und den Ausgangspunkt der Vision bildende Umgebung am Schluß schärfer hervor. Das nervös überreizte Flimmern der zwei ersten Abschnitte kommt in einem klassischen und antikisierenden Bilde zur Ruhe.

[2] Mystische Stimmung einer Mondnacht (cf. Delahaye, a. O. 74). R. liegt auf einem Rasenhang, die Gräser gehen ihm bis zur Brust, der Kopf liegt frei auf der Höhe, die zur Linken (exakte Beobachtung!) auffällig zerstampft ist. Das Mondlicht läßt die Pflanzen bald wie Flammen, bald wie Stahl, bald wie Edelsteine erscheinen, es malt der schweifenden Phantasie einen Engelsreigen vor, es betont die Zerstampftheit des Bodens, woraus assoziativ Schlachtbilder entstehen. Zur Rechten, wo der Boden unzerstampfter sein mag, erträumt die Phantasie einen Weg zum Sonnenaufgang und Menschheitsglück. Die Vorstellung der Schlacht ist nicht nur durch das Auge, sondern auch durch das Ohr, durch Nachtgeräusche, angeregt. R. gibt sich in der Niederschrift seiner Phantasie durchaus als formender Künstler zu erkennen. Er spricht im Absatz 3 von dem oberen Rand seines Gemäldes, den er synästhetisch aus Geräuschen bestehen läßt. Die *bruits désastreux* des zweiten Abschnittes werden aufgenommen und erweitert zu den Stimmen des Geheimnisvollen und Beängstigenden. Den Abschluß aber (Abschnitt 4) macht eine Zusammenfassung der besänftigenden Eindrücke, die von einer gestirnten Sommernacht ausgehen. Indem die Fülle dieser beglückenden Eindrücke „wie ein Korb" niederschwebt — ein Korb voller Blumen und Licht — und die Tiefe zu Füßen des Dichters verschönt und erleuchtet, ist die Unruhe des Gedichtes wieder durch ein umgrenztes und ruhiges Bild ausgeglichen. — In *notre face* sehe ich das Bestreben, das persönliche Erlebnis zu einem allgemeinen, d. h. für die Allgemeinheit gültigen zu erweitern.

Digitized by Google

Et, tandis que la bande, en haut du tableau, est formée de la rumeur tournante et bondissante des conques des mers et des nuits humaines,

La douceur fleurie des étoiles, et du ciel, et du reste descend en face du talus, comme un panier, contre notre face, et fait l'abîme fleurant et bleu là-dessous.

4. Départ.[1]

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.
Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.
Assez connu. Les arrêts de la vie. — O Rumeurs et Visions!
Départ dans l'affection et le bruit neufs.

19. MAURICE ROLLINAT[2]

AUS DEN «NÉVROSES»

La Joconde.

Le mystère infini de la beauté mauvaise
S'exhale en tapinois de ce portrait sorcier
Dont les yeux scrutateurs sont plus froids que l'acier,
Plus doux que le velours et plus chauds que la braise.

C'est le mal ténébreux, le mal que rien n'apaise,
C'est le vampire humain savant et carnassier
Qui fascine les cœurs pour les supplicier
Et qui laisse un poison sur la bouche qu'il baise.

Cet infernal portrait m'a frappé de stupeur;
Et depuis, à travers ma fièvre ou ma torpeur
Je sens poindre au plus creux de ma pensée intime

Le sourire indécis de la femme-serpent:
Et toujours mon regard y flotte et s'y suspend
Comme un brouillard peureux au-dessus d'un abîme.

(Les Spectres.)

Notre-Dame la Mort.

C'est l'éternelle Dame en blanc
Qui voit sans yeux et rit sans lèvres,
Cœurs de lions et cœurs de lièvres,
Chacun n'y songe qu'en tremblant.

---

[1] Gleichklang und Reim in den entscheidenden Anfangs-Aussagen der drei ersten Zeilen. Die Fortsetzung jeder dieser Zeilen ist jedesmal Erläuterung und Begründung: „denn ich habe alle Möglichkeiten erschöpft." Delahaye (a. O. 78) erklärt *arrêts de la vie* als *suspension de la vie normale pour que l'imagination seule fonctionne*. Ich glaube eher: die Hemmungen, die Widerwärtigkeiten des Lebens, worüber (vgl. die *distraction hygiénique* des *Vagabond!*) dann die erzwungene Vision hinweghilft. Der Ermüdung folgt in der letzten Zeile der Wille zu weiterem Suchen wie im Schlußwort der *Vagabonds*.

[2] 1846—1903 (s. E. S. 73). — Die *Névroses* (1883) gliedern sich in die Abschnitte *Les Ames*, *Les Luxures*, *Les Refuges*, *Les Spectres*, *Les Ténèbres*. — *De Profundis*, ein regelmäßiges Rondeau, steht isoliert am Schluß. — Durchweg reine Parnaß-Formen (*Notre-Dame la Mort* ist ein regelmäßiges Rondel), durchweg aber schon Stimmung der Dekadenz.

Digitized by Google

Elle emmène de but en blanc
Les robustes comme les mièvres:
C'est l'éternelle Dame en blanc
Qui voit sans yeux et rit sans lèvres.

Nous avons beau faire semblant
De gambader comme des chèvres:
Dans nos ivresses, dans nos fièvres,
Toujours passe un spectre troublant:
C'est l'éternelle Dame en blanc. *(Les Ténèbres.)*

De Profundis!

Mon Dieu! dans ses rages intimes,
Dans ses tourments, dans ses repos.
Dans ses peurs, dans ses pantomimes,
L'âme vous hèle à tout propos
Du plus profond de ses abîmes.

Quand la souffrance avec ses limes
Corrode mon cœur et mes os,
Malgré moi, je crie à vos cimes:
Mon Dieu!

Aux coupables traînant leurs crimes,
Aux résignés pleurant leurs maux.
Arrivent toujours ces deux mots,
Soupir parlé des deuils intimes,
Vieux refrain des vieilles victimes:
Mon Dieu! *(Eigener Schlußabschnitt.)*

20. CHARLES CROS[1]

RENDEZ-VOUS[2]

1. Ma belle amie est morte,
Et voilà qu'on la porte
En terre, ce matin,
En souliers de satin.

2. Elle dort toute blanche,
En robe de dimanche,
Dans son cercueil ouvert
Malgré le vent d'hiver.

[1] 1842—1888 (s. E. S. 73). — Der Gedichtband *Le Coffret de Santal* (1873) enthält in den oben angegebenen Abteilungen die mitgeteilten Stücke.

[2] Durchweg typische Züge des Volksliedes: der einfache und gleichförmige Singsang der abwechselnd weiblichen und männlichen Reimpaare; das traumartige Aufnehmen und Weiterspinnen: Str. 4 zu 5 *De venir*, Str. 8 zu 9 *Au lit;* die Situationen und Motive: die tote Geliebte in Satinschuhen im offenen Sarg, das überraschte Liebespaar, das Duell; die Inhaltsentwicklung durch Ideenassoziation. — Auch die im Tragischen mitschwingende Komik der Str. 7 ist dem Volkslied nicht fremd. In dieser Ironie und in der stark betonten Erotik (Str. 6) kann man Elemente sehen, die vielleicht im franz. Volkslied ein wenig stärker hervortreten als im deutschen (ohne etwa im deutschen zu fehlen). Jedenfalls lehnt sich Cros' romantisches Nachbilden des Volksliedes an zahlreiche rein französische Muster; Deutschland braucht nicht bemüht zu werden. — Ganz im Gegensatz zum Volkslied ist der Reim durchweg mit größter Eleganz und Fülle ausgestattet, und auffallend oft finden sich reiche Reime.

Digitized by Google

3. Creuse, fossoyeur, creuse
A ma belle amoureuse
Un tombeau bien profond,
Avec ma place au fond.

4. Avant que la nuit tombe
Ne ferme pas la tombe;
Car elle m'avait dit
De venir cette nuit,

5. De venir dans sa chambre:
«Par ces nuits de décembre,
Seule en mon lit étroit,
Sans toi, j'ai toujours froid.»

*

6. Mais par une aube grise,
Son frère l'a surprise
Nue et sur mes genoux.
Il m'a dit: «Battons-nous.

7. Que je te tue. Ensuite
Je tuerai la petite.»
C'est moi qui, m'en gardant,
L'ai tué cependant.

8. Sa peine fut si forte
Qu'hier elle en est morte.
Mais, comme elle m'a dit,
Elle m'attend au lit.

*

9. Au lit que tu sais faire,
fossoyeur, dans la terre.
Et, dans ce lit étroit,
Seule, elle aurait trop froid.

10. J'irai coucher près d'elle
Comme un amant fidèle,
Pendant toute la nuit
Qui jamais ne finit.

(Chansons perpétuelles.[1])

LE HARENG SAUR[1]

1. Il était un grand mur blanc — nu, nu, nu,
Contre le mur une échelle — haute, haute, haute,
Et, par terre, un hareng saur — sec, sec, sec.

2. Il vient, tenant dans ses mains — sales, sales, sales,
Un marteau lourd, un grand clou — pointu, pointu, pointu,
Un peloton de ficelle — gros, gros, gros.

3. Alors il monte à l'échelle — haute, haute, haute,
Et plante le clou pointu — toc, toc, toc,
Tout en haut du grand mur blanc — nu, nu, nu.

4. Il laisse aller le marteau — qui tombe, qui tombe, qui tombe,
Attache au clou la ficelle — longue, longue, longue,
Et, au bout, le hareng saur — sec, sec, sec.

5. Il redescend de l'échelle — haute, haute, haute,
L'emporte avec le marteau — lourd, lourd, lourd;
Et puis, il s'en va ailleurs — loin, loin, loin.

[1] André Barre *(Le Symbolisme S. 274/5)* nennt diese Verse eine *étrange ruade de l'idéalisme contre le terre à terre de la vie quotidienne.* Das ist reichlich viel gesagt. Man hat es mit einem Vorläufer der Brettl-Gedichte zu tun, mit einem ausgesponnenen Witz, mit *grains de sel.* Die alte romantische Absicht, den Philister zu verspotten, ist in der Schlußstrophe ausgesprochen. — Die Neuheit liegt in der Form: reimlose Verse sind fest zu gleichmäßigen Strophen gefügt. Je drei siebensilbige Verszeilen bilden einen Satz; am Schluß jeder Zeile steht, rein auf monotone Klangwirkung und Rhythmus berechnet, ein Satzelement, das den Sinn der Zeile verstärkt, ohne zu ihrem Verständnis unbedingt nötig zu sein. Das abschließende *pour amuser les enfants petits* gibt das metrische Modell des Dichters an: den an monotonen Wiederholungen reichen Mütter- und Ammensingsang. Das Ganze ist technisch ein Versuch im *Vers libre.*

Digitized by Google

6. Et, depuis, le hareng saur — sec, sec, sec,
Au bout de cette ficelle — longue, longue, longue,
Très lentement se balance — toujours, toujours, toujours.

7. J'ai composé cette histoire — simple, simple, simple,
Pour mettre en fureur les gens — graves, graves, graves,
Et amuser les enfants — petits, petits, petits.

(Grains de Sel.)

LE VAISSEAU-PIANO[1]

1. Le vaisseau file avec une vitesse éblouissante sur l'océan de la fantaisie,

2. Entraîné par les vigoureux efforts des rameurs, esclaves de diverses races imaginaires.

3. Imaginaires, puisque leurs profils sont tous inattendus, puisque leurs torses nus sont de couleurs rares ou impossibles chez les races réelles.

4. Il y en a de verts, de bleus, de rouge-carmin, d'orangés, de jaunes, de vermillons, comme sur les peintures murales égyptiennes.

5. Au milieu du vaisseau est une estrade surélevée et sur l'estrade un très long piano à queue.

6. Une femme, la Reine des fictions, est assise devant le clavier. Sous ses doigts roses, l'instrument rend des sons veloutés et puissants qui couvrent le chuchotement des vagues et les soupirs de force des rameurs.

7. L'océan de la fantaisie est dompté, aucune vague n'en sera assez audacieuse pour gâter le dehors du piano, chef-d'œuvre d'ébénisterie en palissandre miroitant, ni pour mouiller le feutre des marteaux et rouiller l'acier des cordes.

8. La symphonie dit la route aux rameurs et au timonier.

9. Quelle route? Et à quel port conduit-elle? Les rameurs n'en savent trop rien, ni le timonier. Mais ils vont, sur l'océan de la fantaisie, toujours en avant, toujours plus courageux.

[1] Die *Fantaisies en prose* stehen am Schluß der Sammlung. Durch ihre Aufnahme in den Versband und durch die Bezeichnung als „Phantasien" wird ihr Lyrismus oder ihre Hinneigung zur lyrischen Form deutlich betont. Andrerseits nennt Cros sie ausdrücklich „Prosa" und nicht *Poèmes en prose* oder „freie Verse". Er hält sich also noch an das Formgesetz, das den Ausdruck *poésie* auf regelunterworfene Versgebilde beschränkt. — Phantasie in „Prosa" liegt innerlich insofern vor, als der Dichter sich nicht auf andeutende stimmungerregende Symbolistik beschränkt, sondern die einzelnen Allegorien und den Sinn des Ganzen rational erklärt. Seine Worte bilden die Beschreibung und den Kommentar eines Aquarells von Henry Cros. Auf dem „Ozean der Phantasie" (7) eilt das Schiff der Menschheit vorwärts. Sklaven (2) sind die Ruderer, und der Weg führt ins Ungewisse (9). Aber er führt vorwärts und aufwärts, die Fahrt an sich birgt Glück, und irgendwo im Unendlichen liegt ein höchstes Ziel (9, 10). Denn die *Reine des fictions* (6), die Kunst, spielt ihre unendliche Melodie (10, *symphonie sans fin*, Wagner-Einfluß) und weist damit den Galerensklaven ihren Weg (8). — Charakteristisch für den Symbolismus des Stückes ist das grenzverwischende Ineinander von Poesie, Malerei und Musik, sodann die Richtung auf das *ineffable* und das *infini inaccessible*. — — Bezeichnend für den Zusammenhang mit der Dekadenz ist, mehr noch als das Auftreten der Kunst als Religionsersatz, die Betonung der Sklavenrassen. (Unter den *Chansons perpétuelles* steht eine *Chanson de route Arya*, die sich eng an Gobineaus Gedankengänge anlehnt.)

Digitized by Google

10. Voguer, en avant, en avant! la Reine de la fiction le dit en sa symphonie sans fin. Chaque mille parcouru est du bonheur conquis, puisque c'est s'approcher du but suprême et ineffable, fût-il à l'infini inaccessible.

11. En avant, en avant, en avant!

(Fantaisies en Prose.)

21. TRISTAN CORBIÈRE[1]

SONNET A SIR BOB

(Chien de femme légère, braque anglais pur sang)[2]

Beau chien, quand je te vois caresser ta maîtresse,
Je grogne malgré moi — pourquoi? — tu n'en sais rien . . .
— Ah! c'est que moi — vois-tu — jamais je ne caresse,
Je n'ai pas de maîtresse, et . . . ne suis pas beau chien.

— «Bob! Bob!» — Oh! le fier nom à hurler d'allégresse!
Si je m'appelais «Bob» . . . Elle dit Bob si bien!
Mais moi je ne suis pas «pur sang». — Par maladresse,
On m'a fait «braque» aussi . . . mâtiné de chrétien.

— O Bob! nous changerons, à la métempsycose:
Prends mon sonnet, moi ta sonnette à faveur rose;
Toi ma peau, moi ton poil — avec puces ou non . . .

Et je serai «sir Bob». — Son seul amour fidèle!
Je mordrai les roquets, elle me mordrait, Elle!
Et j'aurai le collier portant Son petit nom.

(Les Amours jaunes.)

A L'ETNA[3]

Etna — j'ai monté le Vésuve . . .
Le Vésuve a beaucoup baissé:
J'étais plus chaud que son effluve,
Plus que sa crête hérissé . . .

---

[1] 1845—75 (s. E. S. 73). *Les Amours jaunes* (welk, krankhaft, s. das Sonett an den Ätna), seine einzige Gedichtsammlung, 1873. *Éd. définitive* (Vorrede v. Charles Le Goffic) 1920. — *Amours jaunes* ist sowohl der Titel des ganzen Bandes, wie eines Abschnittes daraus, zu dem *Sir Bob* gehört.

[2] Der Zynismus des Inhalts ist durch die Gedichtform doppelt unterstrichen, indem einmal die klassisch ruhige Gestalt des Sonetts in völliger Tadellosigkeit dasteht und mit dem zynischen Inhalt aufreizenden Kontrast bildet, indem andrerseits diese tadellose Gestalt mindestens in den ersten acht Zeilen aus kurzatmigen Satzteilen, aus Andeutungen und Verschweigungen zusammengesetzt ist. — Corbière hat unmittelbar vorher in Sonettform über die Sonettform gespottet. Das Gedicht beginnt: *Vers filés à la main et d'un pied uniforme, / Emboîtant bien le pas, par quatre en peloton; / Qu'en marquant la césure, un des quatre s'endorme . . . / Ça peut dormir debout comme soldats de plomb.* Corbière's Kunst besteht darin, klassische Versgebilde beizubehalten und sie dennoch durch den Inhalt und auch durch die Form selber zu verspotten.

[3] Chateaubriands René erzählt seine Besteigung des Ätna: *Un jeune homme plein de passions, assis sur la bouche d'un volcan et pleurant sur les mortels.* Corbière übersteigert und verspottet zynisch diese romantische Naturbetrachtung. Auch hier wieder die innere Zerreißung der beibehaltenen Form.

Digitized by Google

— Toi que l'on compare à la femme, . . .
— Pourquoi? — Pour ton âge —? ou ton âme
De caillou cuit? . . . Ça fait rêver . . .
Et tu t'en fais rire à crever! —

Tu ris jaune et tousses: sans doute,
Crachant un vieil amour malsain;
La lave coule sous la croûte
De ton vieux cancer au sein.

Couchons ensemble, Camarade!
Là — mon flanc sur ton flanc malade:
Nous sommes frères, par Vénus,
Volcan! . . .
Un peu moins . . . un peu plus . . .

(Raccrocs.)

22. JULES LAFORGUE[1]

LA CIGARETTE

Oui, ce monde est bien plat: quant à l'autre, sornettes.
Moi, je vais résigné, sans espoir, à mon sort,
Et pour tuer le temps, en attendant la mort,
Je fume au nez des dieux de fines cigarettes.

Allez, vivants, luttez, pauvres futurs squelettes.
Moi, le méandre bleu qui vers le ciel se tord,
Me plonge en une extase infinie et m'endort
Comme aux parfums mourants de mille cassolettes.

Et j'entre au paradis, fleuri de rêves clairs
Où l'on voit se mêler en valses fantastiques
Des éléphants en rut à des chœurs de moustiques.

Et puis quand je m'éveille en songeant à mes vers,
Je contemple, le cœur plein d'une douce joie,
Mon cher pouce rôti comme une cuisse d'oie.

(Le Sanglot de la Terre.)

COMPLAINTE DE LA LUNE EN PROVINCE

Ah! la belle pleine Lune,
Grosse comme une fortune!

La retraite sonne au loin,
Un passant,monsieur l'adjoint;

Un clavecin joue en face,
Un chat traverse la place.

La province qui s'endort!
Plaquant un dernier accord,

[1] 1860—1887. *Complaintes* 1885, *Poésies complètes* in den *Œuvres complètes*, Paris Mercure de France 1903 (s. E. S. 73).

Digitized by Google

Le piano clôt sa fenêtre.
Quelle heure peut-il bien être?

Calme Lune, quel exil!
Faut-il dire: ainsi soit-il?

Lune, ô dilettante Lune,
A tous les climats commune,

Tu vis hier le Missouri,
Et les remparts de Paris,

Les fiords bleus de la Norvège,
Les pôles, les mers, que sais-je?

Lune heureuse! ainsi tu vois,
A cette heure, le convoi

De son voyage de noce!
Ils sont partis pour l'Écosse.

Quel panneau, si, cet hiver,
Elle eût pris au mot mes vers!

Lune, vagabonde Lune,
Faisons cause et mœurs communes!

O riches nuits! je me meurs,
La province dans le cœur!

Et la lune a, bonne vieille,
Du coton dans les oreilles.

Cassel Juillet 1884.[1]

(Les Complaintes.)

23. RÉMY DE GOURMONT[2]

AUS «LES SAINTES DU PARADIS»

Angèle,
Qui avez vu dans le ciel une échelle,
Une longue échelle rouge où montaient de jeunes femmes,
De belles jeunes femmes vêtues de blanc,
Angèle qui avez gravi l'échelle de neige et de sang,
Angèle qui êtes montée au ciel en revenant de Jérusalem,
Angèle qui avez le pouvoir d'apaiser les orages,
Sainte Angèle, apaisez les orages de notre cœur.

* * *

Jeanne,
Bergère née en Lorraine,
Jeanne qui avez gardé les moutons en robe de futaine,
Et qui avez pleuré aux misères du peuple de France,
Et qui avez conduit le Roi à Reims parmi les lances,
Jeanne qui étiez un arc, une croix, un glaive, un cœur, une lance,

[1] L. war Vorleser der deutschen Kaiserin Augusta und fühlte sich fern von Paris im Exil und in der Öde. —

[2] 1858—1915 (s. E. S. 74). Die *Poèmes en vers* sind zusammengefaßt 1912 als *Divertissements* erschienen. (*Les Saintes du Paradis* 1898, *Oraisons mauvaises* 1900.)

Digitized by Google

Jeanne que les gens aimaient comme leur père et leur mère,
Jeanne blessée et prise, mise au cachot par les Anglais,
Jeanne brûlée à Rouen par les Anglais,
Jeanne qui ressemblez à un ange en colère,
Jeanne d'Arc, mettez beaucoup de colère dans nos cœurs.

* * *

Marie,
Amertume des baisers sur les barques du Nil,
Robe de soleil et voile bleu que la nuit caresse,
Marie, voyageuse amoureuse et pauvre,
Jetée par l'ouragan dans l'île pénitente,
Et qui brûlas tes lèvres au soufre du Jourdain,
Marie des sables, Marie des palmes, Marie des lions,
Marie nourrie sept ans d'un pain miraculeux,
Sainte Marie, brûlez nos cœurs au feu divin.

AUS «ORAISONS MAUVAISES» [1]

I

Que tes mains soient bénies, car elles sont impures!
Elles ont des péchés cachés à toutes les jointures;
Leur peau blanche s'est trempée dans l'odeur âpre des caresses
Secrètes, parmi l'ombre blanche où rampent les caresses,
Et l'opale prisonnière qui se meurt à ton doigt,
C'est le dernier soupir de Jésus sur la croix.

V

Que ta bouche soit bénie, car elle est adultère!
Elle a le goût des roses nouvelles et le goût de la vieille terre,
Elle a sucé les sucs obscurs des fleurs et des roseaux;
Quand elle parle, on entend comme un bruit perfide de roseaux,
Et ce rubis cruel tout sanglant et tout froid,
C'est la dernière blessure de Jésus sur la croix.

VI

Que tes pieds soient bénis, car ils sont déshonnêtes!
Ils ont chaussé les mules des lupanars et des temples en fête,
Ils ont mis leurs talons sur l'épaule des pauvres,
Ils ont marché sur les plus purs, sur les plus doux, sur les plus pauvres,
Et la boucle améthyste qui tend ta jarretière de soie,
C'est le dernier frisson de Jésus sur la croix.

VII

Que ton âme soit bénie, car elle est corrompue!
Fière émeraude tombée sur le pavé des rues,
Son orgueil s'est mêlé aux odeurs de la boue,
Et je viens d'écraser dans la glorieuse boue,
Sur le pavé des rues, qui est un chemin de croix,
La dernière pensée de Jésus sur la croix.

[1] Hier tritt die Abhängigkeit von Baudelaire und Huysmans besonders stark hervor.

Digitized by Google

L'ÉCRIN[1]

Le Collier.

Voici le beau collier des tendres souvenirs
Pour le cou blanc aux veines de verveine.
Le premier rang est fait de mes désirs
Et le second, des perles de mes peines;
Le troisième, où les grains sont plus purs et plus lourds,
Représente la joie de mes heures d'amour.

Les Bracelets.

Je referme mes mains autour de tes poignets,
J'arrête sans pitié le cours de tes artères
Et je mets pour fermoirs à tes deux bracelets
Deux rubis embrasés.

Les Bagues.

Pour bagues, j'ai mordu la phalange
De chacun de tes doigts menus et doux,
Et j'ai serti dans ces bijoux étranges
Des baisers jaloux, des baisers fous.

La Montre.

Penche-toi sur mon cœur et incline ta joue
Sur le rideau de chair. C'est la montre.
Ainsi sont ordonnées ses aiguilles et ses roues
Qu'elles marquent toujours l'heure de l'amour et du songe.

La Chaîne.

Que la chaîne de tes pensées
Soit toujours à mon cou passée.

24. MARCEL SCHWOB[2]

LE LIVRE DE MONELLE

Et Monelle dit encore: Je te parlerai des dieux.

Laisse mourir les anciens dieux; ne reste pas assis, semblable à une pleureuse auprès de leurs tombes;
Car les anciens dieux s'envolent de leurs sépulcres;
Et ne protège point les jeunes dieux en les enroulant de bandelettes;
Que tout dieu s'envole, sitôt créé;
Que toute création périsse, sitôt créée;
Que l'ancien dieu offre sa création au jeune dieu afin qu'elle soit broyée par lui;
Que tout dieu soit dieu du moment.

[1] Charakteristisch für die Zusammenhänge des Symbolismus mit der Pretiosität.

[2] 1867—1905. *Le Livre de Monelle 1894* (s. E. S. 74).

Digitized by Google

Et Monelle dit encore: Je te parlerai des moments.

Regarde toute chose sous l'aspect du moment.
Laisse aller ton moi au gré du moment.
Pense dans le moment. Toute pensée qui dure est contradiction.
Aime le moment. Tout amour qui dure est haine.
Sois sincère avec le moment. Toute sincérité qui dure est mensonge.
Sois juste envers le moment. Toute justice qui dure est injustice.
Agis envers le moment. Tout action qui dure est un règne défunt.
Sois heureux avec le moment. Tout bonheur qui dure est malheur.
Aie du respect pour tous les moments, et ne fais point de liaisons entre les choses.
N'attarde pas le moment: tu lasserais une agonie.
Vois: tout moment est un berceau et un cercueil: que toute vie et toute mort te semblent étranges et nouvelles.

Et Monelle dit encore: Je te parlerai de la vie et de la mort.

Les moments sont semblables à des bâtons mi-partie blancs et noirs.
N'arrange point ta vie au moyen de dessins faits avec les moitiés blanches. Car tu trouveras ensuite les dessins faits avec les moitiés noires;
Que chaque noirceur soit traversée par l'attente de la blancheur future.
Ne dis pas: je vis maintenant, je mourrai demain. Ne divise pas la réalité entre la vie et la mort. Dis: maintenant je vis et je meurs.
Épuise à chaque moment la totalité positive et négative des choses.
La rose d'automne dure une saison; chaque matin elle s'ouvre; tous les soirs elle se ferme.
Sois semblable aux roses: offre tes feuilles à l'arrachement des voluptés, aux piétinements des douleurs.
Que toute extase soit mourante en toi; que toute volupté désire mourir.
Que toute douleur soit en toi le passage d'un insecte qui va s'envoler. Ne te referme pas sur l'insecte rongeur. Ne deviens pas amoureux de ces carabes noirs.
Que toute joie soit en toi le passage d'un insecte qui va s'envoler. Ne te referme pas sur l'insecte suceur. Ne deviens pas amoureux de ces cétoines dorées.
Que toute intelligence luise et s'éteigne en toi l'espace d'un éclair.
Que tout bonheur soit divisé en fulgurations. Ainsi ta part de joie sera égale à celle des autres.
Aie la contemplation atomistique de l'univers.
Ne résiste pas à la nature. N'appuie pas contre les choses les pieds de ton âme. Que ton âme ne détourne point son visage comme le mauvais enfant.
Va en paix avec la lumière rouge du matin et la lueur grise du soir. Sois l'aube mêlée au crépuscule.
Mêle la mort avec la vie et divise-les en moments.
N'attends pas la mort; elle est en toi. Sois son camarade et tiens-la contre toi; elle est comme toi-même.

Digitized by Google

Meurs de ta mort; n'envie pas les morts anciennes. Varie les genres de mort avec les genres de vie.
Tiens toute chose incertaine pour vivante, toute chose certaine pour morte.[1]

(Chap. 1: Paroles de Monelle.)

25. MAURICE MAETERLINCK[2]

CHANSON

J'ai cherché trente ans, mes sœurs:
Où s'est-il caché?
J'ai marché trente ans, mes sœurs,
Sans m'en rapprocher . . .

J'ai marché trente ans, mes sœurs,
Et mes pieds sont las;
Il était partout, mes sœurs,
Et n'existe pas . . .

L'heure est triste enfin, mes sœurs,
Ôtez vos sandales;
Le soir meurt aussi, mes sœurs,
Et mon âme a mal . . .

Vous avez seize ans, mes sœurs,
Allez loin d'ici;
Prenez mon bourdon, mes sœurs,
Et cherchez aussi . . . *(Douze chansons.)*

26. GEORGES RODENBACH[3]

LE COFFRET

Ma mère, pour ses jours de deuil et de souci,
Garde, dans un tiroir secret de sa commode,
Un petit coffre en fer rouillé, de vieille mode,
Et ne me l'a fait voir que deux fois jusqu'ici.

Comme un cercueil, la boîte est funèbre et massive,
Et contient les cheveux de ses parents défunts,
Dans des sachets jaunis aux pénétrants parfums
Qu'elle vient quelquefois baiser, le soir, pensive!

Quand sont mortes mes sœurs blondes, on l'a rouvert
Pour y mettre des pleurs et deux boucles frisées!
Hélas! nous ne gardions d'elles, chaînes brisées,
Que ces deux anneaux d'or dans ce coffret de fer.

Et toi, puisque ton front vers le tombeau se penche,
O mère, quand viendra l'inévitable jour
Où j'irai dans la boîte enfermer à mon tour
Un peu de tes cheveux . . ., que la mèche soit blanche! . . .
(Les Tristesses.)

[1] Den romantischen Aufschwung hemmt noch fieberhafte Unruhe der Dekadenz. Das *ne résiste pas à la nature* ist kein ruhig religiöser Pantheismus.
[2] *1862 (s. E. S. 74). — *Douze Chansons* 1896.
[3] 1855—1898 (s. E. S. 75). — *Les Tristesses* 1879. Rein parnassische Form.

Digitized by Google

27. CHARLES VAN LERBERGHE[1]

AUS «LA CHANSON D'ÈVE»

Ne suis-je vous, n'êtes-vous moi,
O choses que de mes doigts
Je touche, et de la lumière
De mes yeux éblouis?
Fleurs où je respire, soleil où je luis,
Âme qui penses,
Qui peut me dire où je finis,
Où je commence?

Ah! que mon cœur infiniment
Partout se retrouve! Que votre sève
C'est mon sang!
Comme un beau fleuve,
En toutes choses la même vie coule,
Et nous rêvons le même rêve.[2]

* * *

Le Seigneur a dit à son enfant:
Va, par le clair jardin innocent
Des anges, où brillent les pommes
Et les roses. Il est à toi. C'est ton royaume.
Mais ne cueille des choses
Que la fleur;
Laisse le fruit aux branches,
N'approfondis pas le bonheur.

Ne cherche pas à connaître
Le secret de la terre
Et l'énigme des êtres.
N'écoute pas la voix qui attire
Au fond de l'ombre, la voix qui tente,
La voix du serpent, ou la voix des sirènes,
Ou celles des colombes ardentes
Aux bosquets sombres de l'Amour.
Reste ignorante.
Ne pense pas; chante.
Toute science est vaine,
N'aime que la beauté.
Et qu'elle soit pour toi toute la vérité.[3]

* * * *(Premières Paroles.)*

---

[1] 1861—1907 (s. E. S. 75). — *La Chanson d'Ève* (1904). Die Verse frei im Wechsel der Silbenzahl und in Reimbindung, aber nicht über traditionelle Silbenzahl hinausgehend und oft zum regelmäßigen Alexandriner beruhigt, in ihrer Musikalität durchaus dem Sinn angeschmiegt.

[2] Einheit mit der Natur, doch bei romantisch betontem Subjektivismus.

[3] Das biblische *reste ignorante* wird ins Heidnische gewendet: dein Glück besteht in ungebrochener Sinnlichkeit, deine Wahrheit in Schönheit.

Digitized by Google

Or Vénus, une nuit, vint m'apporter des roses.
C'était dans le bosquet où je dormais encor.
Elle était nue, et blonde, étincelante et rose,
Et tout l'air sombre autour d'elle était d'or.

Dans la nuit chaude il volait des colombes.

Ses belles nymphes, à la fois,
— Elles avaient des ceintures
De pourpre sous les seins,
Et des roses dans leurs chevelures —
Firent, sous leurs agiles doigts,
Résonner des lyres:

Et l'une dit: O reine! vois,
Elle s'éveille, elle rit, étonnée.
Elle est semblable à toi, au jour où tu es née
De l'écume des eaux sur la mer du printemps.
Comme toi elle est blonde, et ce n'est qu'une enfant.
Regarde-la. Ses yeux émerveillés ignorent
Pourquoi tu lui souris et pourquoi nous venons,
Vénus divine, avec des fleurs et des chansons,
Du fond de notre nuit saluer son aurore;
Et pourtant elle est comme une sœur de l'Amour.

Et je lui dis: O reine,
Comme ce nom dont mes lèvres apprennent
Le murmure ébloui,
Suavement sonne dans le silence,
Et comme ta présence
A parfumé la nuit!
Devant toi mes anges s'inclinent.
Et je t'adore, et je cherche en mon cœur
Des paroles qui soient,
Comme ta grâce et ta beauté, divines.

Mais, hélas! nos âmes humaines
N'ont pour dire leurs bonheurs,
Comme leurs peines
Qu'un murmure ineffable, et des pleurs . . .

Et, tout à coup, dans le son de ma voix,
A travers l'air plein de chants et de roses,
Celle qui, de son souffle, anime toutes choses,
Doucement vint vers moi . . .

Et je sentis sur mon cœur embrasé
Comme des lèvres se poser.[1]

* * * *(La Tentation.)*

[1] Eva wird zur Repräsentantin, zum Symbol des modernen, christlichen, „sentimentalischen" Menschen und seines Schwankens zwischen seelischer und sinnlicher Liebe; sie wird ihres Dualismus bewußt, sobald sich Venus ihr offenbart. Venus ist in der mittelalterlichen Dichtung konventionelle Allegorie der sinnlichen Liebe.

Digitized by Google

Pourquoi mes anges[1] ont-ils fui?
Pourquoi me laissent-ils solitaire, à cette heure
Où mon cœur inquiet cherche en eux un appui?

Pourquoi n'entends-je plus ce que mes oiseaux chantent,
Ce que disent mes familières fleurs?
Quel sortilège désenchante
Mes sources et mes bois,
Quand toutes choses, autrefois,
Étaient si belles
D'amicales voix?

Comment ce qui, dans le matin,
Était si proche de ma main,
Que tout, il semble, s'inclinait vers elle,
Ce soir est-il devenu si lointain?

O paradis de mon âme ingénue,
O beau jardin de mes rêves d'enfant,
Sans même que l'ombre d'une nue
Légère ait éteint un instant,
Sur la terre, ton éternel printemps,
Sans qu'une fleur se soit flétrie,
Mon paradis, t'ai-je perdu?
Sans le savoir, de toi suis-je bannie? *(Crépuscule.)*

28. ALBERT MOCKEL[2]

IMAGE: CHANSON DU RIRE ET DES PLEURS

J'épiais une voix, la voix tendre et lasse
d'une âme blessée, et qui chante . . .
(Réponds, ô mon cœur, si tu te lamentes,
Quand l'amour te serre en ses mains tenaces,
Quand son front menace?)

J'épiais une voix, douce, tendre et lasse;
et parmi le grand souffle du vent de novembre,
une Voix inconnue a peuplé tout l'espace.

— «Rire sans fin, qui ne sait que son rire,
disait-elle,
larmes sans fin, qui ne savent que larmes . . .
Ah! sous l'immense vertige du ciel
elles mentent, les larmes! ils mentent, les rires!

Et toutes les voix du monde, à la fois, —
fortes et douces, d'amants et d'amantes, —
voici que s'écrient tout à coup mille voix:

[1] *Anges* bezeichnet hier die „guten Engel", die einheitlich glückliche Stimmung, das Einssein mit der Natur vor der „Sünde", vor dem Wissen und dem inneren Zwiespalt. Der Dichter sieht keinen Ausweg. Das Paradies der Naivität ist für den modernen Menschen verloren. (In einem andern Zusammenhang, im Abschnitt *La Faute*, bedeuten *mes anges mouvants* die sehnsüchtigen Stimmungen, das Aufwärtsstreben der Seele.)

[2] *1866 (s. E. S. 75). Die Sammlung *La Flamme immortelle* 1924.

Digitized by Google

— «Les pleurs sont au rire et le rire est aux pleurs,
Comme l'arome est en l'âme des fleurs.»
Et puis, les voix parlent encore,
et c'est un long murmure d'or.

«Écoute les conseils qui montent de la terre.
L'espoir mystérieux visite la douleur;
d'un parfum de regret l'extase est envahie.
Le jour naît de la nuit, l'ombre de la lumière:
en la vie est la mort, en la mort est la vie.

«La Tristesse, qui tremble, s'émeut sur tes lèvres,
et la Joie, folle d'être, se noue à ton rêve;
elles vont et s'appellent, ainsi que des sœurs,
et l'une, toujours, est de l'autre suivie.
Et ta sœur qui se nomme la Joie est jolie;
mais elle est grave, et belle aussi, ton autre sœur!

«L'une après l'autre, elles prennent tes mains,
(la main gauche a la plainte, et la droite le rire),
et docile, tu vas au gré des chemins,
et l'espoir a souci du regret qui soupire.

«Lourde est la main, hélas! que tu lèves
vers ton désir s'il passe et fuit;
mais l'autre main, rapide et légère,
sème des fleurs épanouies.
Et ta sœur aux yeux noirs et la doucement blonde
mènent tes pas sur les routes du monde;
et l'une, puis l'autre, de toi se délie . . .
et revient si ton cœur l'oublie.

«Or voici qu'éperdue, un jour
aux parfums de l'été voluptueux et lourd,
la belle aux yeux bleus qui chantait
tressaille, hésite, le front distrait,
et module au silence émouvant des forêts
le mal harmonieux de sa mélancolie.
Et celle qui pleurait sous la nuit de ses boucles
relève sa tête anonchalie,
s'arrête, sourit à la blonde, l'écoute . . .

«Immobile, leur âme en suspens n'est qu'un souffle.

«Et soudain les deux sœurs dont la bouche supplie,
lasses de t'aimer tour à tour,
s'enlacent d'une double étreinte qui les plie . . .
et saisi d' un mal ivre, en un cri de folie,
tu presses dans tes bras l'Amour.[1] *(La Flamme Immortelle.)*

[1] Der Vers ähnlich wie bei van Lerberghe gehandhabt: gemäßigt frei. Individualistischer Rhythmus, ohne den Vers über traditionelle Länge auszudehnen, Reichtum an Reim ohne feste Reimstellung und durchgehenden Reimzwang, bisweilen Assonanz. Die Allegorie *(Tristesse* und *Joie* führen den Menschen) ist aus logischer Klarheit in stimmungshafte Verschwommenheit und Andeutung transponiert; das „Bild" ist ein bewegtes. — Bei Schwob (24) Unrast, bei van Lerberghe (27) Resignation und Pessimismus; hier ein melancholisch gedämpfter Lebenswille.

Digitized by Google

IMAGE: LE SORBIER

Ce matin, dans la montagne, je me suis arrêté au pied d'un arbre blessé. Quelque orage autrefois, sans doute, avait fait éclater le tronc robuste; mais la sève n'avait point tari, et l'écorce s'était reformée aux lèvres de l'énorme plaie.

Grand sorbier isolé, tu n'étais au bout ni de la vie ni de tes peines. Ta blessure tenta les mains ignorantes d'une petite chevrière, celle-là même qui tout-à-l'heure m'a hélé de sa voix grêle. Par simple jeu, sans te vouloir de mal, elle alluma son feu dans ce large creux propice et, — j'en atteste les traces sur le bois calciné, — la flamme dévora ton cœur tout vivant.

Pourtant, sorbier, tu n'es point mort. Des fibres dures demeurent abritées sous ta vivace écorce; tes branches étendent largement un feuillage encore vert. Quoi donc, tu as fleuri! Tu as fleuri, sorbier, puisque des baies rouges parsèment de joie ta ramure . . .

Grand sorbier de la montagne qui respires ici l'air balsamique et rare, grand sorbier qui nous enseignes le courage sous la lumière des dieux, je sais des âmes qui te sont fraternelles: comme toi, et malgré tout, elles ont voulu fleurir;

et j'ai cueilli sur elles, en souriant, quelques dernières baies.[1]

(La Flamme Immortelle.)

29. GUSTAVE KAHN[2]

LIED

Si pâle il est venu, que ma sœur pense
«n'a-t-elle pas bu son sang, son âme et sa fiance,
et n'est-il pas
l'ombre de ses sandales et la trace de ses pas.»

Si pâle il est tombé sur ses genoux, que ma sœur pense
«de quels rêves en pourpre et nefs en fleurs et rires d'enfance
n'honorera-t-il pas
le déclin des yeux miraculeux sur son front las.»

Si pâle il est parti que ma sœur pense
«vers quelle tempête, quel paradis, quelle sinistre accoutumance
ne trouvera-t-il pas
quelque douleur involontaire et plus douce que ce lent trépas.

(Chansons d'Amant. St. 1 von 20 lieds.)[3]

[1] *Poème en prose.* Poetisch gehobene Sprache, musikalisch aufeinander abgestimmte Laute, ohne eigentlichen Versrhythmus, ohne Reime. Am Schluß zwei deutliche Alexandriner-*hémistiches.* Modell: die *Chansons indiennes* in *Atala* (3). — Ausgeführtes didaktisches Gleichnis, kaum verhüllt. Wieder der melancholische Lebenswille.

[2] *1859 (s. E. S. 26 u. 76). *Chansons d'Amant 1891.*

[3] „*Lied*" weist auf Anlehnung an deutsche Romantik. — Die Verse sollen nicht nach Silbenzahl, sondern nach „rhythmischen Elementen" gemessen werden. 1, 5, 9 sind gleichartige Auftakte (doch 5 um die Einheit *sur ses genoux*

Digitized by Google

30. STUART MERRILL[1]

PAIX

Tremblement des bannières de pourpre dans les batailles,
Hennissement convulsif des chevaux cabrés sous les lances,
Hurlement des clairons aux poings de la Rage qui s'élance,
Regards blancs, dans la mêlée, de ceux qui défaillent,

Et ces tas de cadavres, les doigts crispés aux armes, par la plaine,
Où le canon, voix même de la mauvaise destinée, tonne,
Et la honte du soleil d'été ou le deuil des pluies d'automne
Sur ces charniers d'où la Mort exhale sa noire haleine,

Arrière, ô cauchemar du sommeil de la Terre!
Car ce printemps fait éclore au sein rosé des mères
La bouche des petits enfants qui doucement crient,

Et de la vallée aux lacs luisants à la montagne, source des eaux,
Voici, parmi les brises et les ailes légères des oiseaux,
Sonner, battant comme des cœurs, toutes les cloches de la Vie![2]

(Les Quatre Saisons; Printemps.)

LE SECRET

Mon âme s'est réfugiée dans l'église noire des pins,
Une heure de cette journée où le monde m'a fait mal.
Le vent chantait sur le mont et dans le val,
Voix même de la terre qui découvre à tous son sein,
Comme une mère à qui ses enfants peuvent confier leur peine.

Et je lui ai dit: «Terre qui berces les générations vaines
De ta voix qui ne s'est jamais tue au fond des bois,

---

länger) und motivgleich; 2, 6, 10 breiten den Sinn immer länger und lastender aus; 3, 7, 11 entsprechen sich in ihrer Kürze (als beklommenes Atemholen vor dem jeweiligen Abgesang der Strophe), doch nicht in der Silbenzahl; 4 (wie 2) ist dem Alexandriner angenähert, 8 und 12 gehen über die Länge des Alexandriners hinaus. Gewollt „freie" (nicht bloß „befreite") Verse — aber reim-gebunden und strophisch gleichförmig geordnet. — Der Inhalt ist volksliedartig: Die Liebende sinnt, welcher Hexe der Geliebte verfallen sei. Aber das einfache und alte Vampir-Motiv ist durch die verschleiernde Sprache und den Ästhetizismus der Bilder ins Symbolistische aufgepeitscht. — Der Dichter rückt den Stoff nicht ganz objektivierend von sich ab, er behandelt ihn auch nicht mit voller Subjektivität des Eigen-Erlebens; *ma sœur pense*, eine geschwisterliche Anteilnahme. Dieses halbe Beteiligtsein paßt zu der müden Stimmung des Gedichtes.

[1] 1863—1915 (s. E. S. 76). — *Les Quatre Saisons* 1899. — Vorliebe für langgedehnte schwere Verse, Fülle und gelegentliche Überfülle der Allitterationen, der Gleichklänge innerhalb des Verses (*Le Secret* 10/11 *demander, mendiant — éternellement remuantes*). —

[2] Dem Frühling als Kontrast vorangestellt der Albdruck des Todes *(cauchemar du sommeil de la Terre)*, malerisch als Schlachtfeld erfaßt. Das Bild in Bewegung [selbst am Leichenhaufen noch ein Moment der Bewegung: *les doigts crispés* (5)] und in impressionistischen Einzelzügen, dabei zugleich in Verallgemeinerungen gesehen: *tremblement, hennissement, hurlement, regards blancs.* Belebung der Allegorie: *clairons aux poings de la Rage, la Mort exhale sa noire haleine.*

Digitized by Google

Je viens après tant d'autres, hélas! chercher en toi
Je ne sais quelle réponse refusée à ma foi
Et demander, mendiant enfui des villes, à tes forêts
Éternellement remuantes sur les sommets
Ce qu'elles veulent me révéler de leur antique secret.»

Et la Terre, par les voix innombrables de ses arbres,
Comme l'oracle parmi les chênes de Dodone et les marbres,
M'a répondu: «Le secret que te cache le Sort
Est celui de toutes ces feuilles éparses au vent: la Mort![1]»

(Les Quatre Saisons; Hiver.)

31. FRANCIS VIELÉ-GRIFFIN[2]

EUPHONIES VIII

Ton cœur larmoie
Ce soir de Mai,
Comme un enfant;
Ton cœur larmoie,
Et se défend
D'avoir aimé
Comme un enfant . . .

Ton cœur regrette,
En ce doux soir,
Comme un remords;
Ton cœur regrette
Ses rêves morts,
Et cet espoir,
Comme un remords . . .

Ton cœur hésite
Et craint d'aimer
Comme d'abord;
Ton cœur hésite . . .
Et c'est au bord
De cette mer,
Comme d'abord . . .

Ton cœur se grise
Au même vin
Sans le savoir;
Ton cœur se grise
En ce doux soir,
Encore en vain,
Sans le savoir . . .[3]

(Cueille d'Avril.)

UN OISEAU CHANTAIT

Derrière chez mon père, un oiseau chantait,
Sur un chêne au bois,
— Autrefois —
Un rayon de soleil courait sur les blés lourds;
Un papillon flottait sur l'azur des lents jours
Que la brise éventait;
L'avenir s'érigeait en mirages de tours,
Qu'enlaçait un fleuve aux rêts de ses détours;
C'était le château des fidèles amours
— L'oiseau me le contait.

[1] 1—5 weist auf religiösen Naturalismus, auf Pantheismus hin (*l'église des pins*, Erde als Mutter). Aber das Gedicht endet durchaus pessimistisch. Man hat die Gefühlsmischung des dekadenten Pessimismus vor sich: Sehnsucht und Verzweiflung.

[2] *1864 (s. E. S. 76). — *Cueille d'Avril 1886; Joies 1889.* — Durchweg charakteristisch für V.-G.s Jugendlyrik ist die unlösliche Verschmelzung zwischen Hingabe an die Natur und stärkstem Ich-Gefühl. Der Dichter steht innerlich deutscher Romantik und auch der französischen Romantik von 1830 näher als dem französischen Symbolismus. Aber in der freien Musikalität der Gedichtform folgt er der neuen Richtung.

[3] In der Tonart Verlaines.

Digitized by Google

Derrière chez mon père, un oiseau chantait
La chanson de mon rêve;
Et voix de la plaine, et voix de la grève,
Et voix des bois qu'Avril énerve,
L'écho de l'avenir en riant mentait:
Du jeune cœur, l'âme est la folle serve,
Et tous deux ont chanté
Du Printemps à l'Été.

Derrière chez mon père, sur un chêne au bois
Un oiseau chantait d'espérance et de joie,
Chantait la vie et ses tournois
Et la lance qu'on brise et la lance qui ploie;
Le rire de la dame qui guette
Le vainqueur dont elle est la conquête;
La dame est assise en sa gone de soie
Et serre sur son cœur une amulette.

Derrière chez mon père, un oiseau chantait,
De l'aube jusqu'en la nuit;
Et dans les soirs de solitaire ennui
Sa chanson me hantait;
Si bien qu'au hasard de paroles très douces
Je me remémorais ses gammes,
Apprises parmi les fougères et les mousses,
Et les redisais à de vagues dames,
Des dames blondes ou brunes ou rousses,
Des dames vaporeuses et sans âmes.

Derrière chez mon père, sur un chêne au bois
Un oiseau chantait la chanson de l'orgueil;
Et dans les soirs nerveux d'émois
Je l'écoutais du seuil;
Ils sont morts, les vieux jours de fiers massacres;
Mes orgueils, écumants du haut frein de mon veuil,
Se sont cabrés aux triomphes des sacres,
Ils ont flairé les fleurs du cercueil,
Aromes des catafalques — doux et âcres —
Mes vanités sont au cercueil.

Derrière chez mon père, un oiseau chantait
Qui chante dans mon âme et dans mon cœur, ce soir;
Je hume vers la nuit où fume un encensoir,
O jardins rutilants qui m'avez enfanté,
Et je revis chaque heure et toutes vos saisons:
Joie en rire de feuilles claires par la rive,
Joie en sourires bleus de lac aux horizons,
Joie en prostrations de la plaine passive,
Joie éclose en frissons;
Les jeunes délices qui furent dans nos yeux
— Aurores et couchants — les étoiles des cieux
Et le portail de Vie ouvert et spacieux
Vers les jeunes moissons!

Digitized by Google

Derrière chez mon père, sur un chêne au bois,
Derrière chez mon père, un oiseau chantait.
En musique de flûte alacre et de hautbois,
En musique qui te vantait,
Toi, mon Rêve et mon Choix;
Sais-tu combien aux soirs s'alanguissait ma vie;
Sais-tu de quels lointains mon âme t'a suivie,
Et comme ton ombre la tentait
Vers le Château d'Amour que l'oiseau chantait
Sur un chêne au bois?
— Autrefois. —[1]

(Joies.)

32. ALBERT SAMAIN[2]

EXTRÊME-ORIENT[3]

La vie est une fleur que je respire à peine,
Car tout parfum terrestre est douloureux au fond.
J'ignore l'heure vaine, et les hommes qui vont,
Et dans l'Île d'Émail ma fantaisie est reine.

Mes bonheurs délicats sont faits de porcelaine,
Je n'y touche jamais qu'avec un soin profond;
Et l'azur fin qu'exhale en fumant mon thé blond
En sa fuite odorante emporte au loin ma peine.

J'habite un kiosque rose au fond du merveilleux.
J'y passe tout le jour à voir de ma fenêtre
Les fleuves d'or parmi les paysages bleus;

Et, poète royal en robe vermillon,
Autour de l'éventail fleuri qui l'a fait naître,
Je regarde voler mon rêve, papillon.

(Au Jardin de l'Infante.)

[1] Die vom Dichter unterstrichenen Strophenanfänge, wohl an das kanadische Volkslied *Par derrière de ma tente* gelehnt, bilden das Leitmotiv. Ein in der Jugend gehörtes Volkslied läßt die Naturstimmungen und die daran geknüpften Hoffnungen und Phantasien der ersten Jugend wach werden. Der Aufschwung ist melancholisch gedämpft durch das in Isolierung gedehnte *autrefois* (8 und 70). Jede Strophe enthält, in sich geschlossen, einen Traum oder eine Stimmung. Charakteristisch für die Hinneigung zur romantischen Schule von 1830: Str. 3, zur Dekadenz: Str. 5, zum stimmungshaften Symbolismus: Str. 6 (52—54!). — Gebrauch der Allegorie 58, 68.

[2] 1858—1900 (s. E. S. 76). — *Au Jardin de l'Infante*, 1893; *Aux Flancs du Vase*, 1898.

[3] Das „ferne Osten" der Überschrift hat doppelte Bedeutung. Einmal ist die Abkehr vom tätigen Leben ausgedrückt (1—3); sodann (das geht aus einem vorangestellten Sonett hervor und aus *Île d'Émail* [4]) bezeichnet *Extrême-Orient* chinesisches Porzellan und kunstgewerbliche Chinawaren. Die *chinoiserie* symbolisiert Samains ästhetenhafte Ängstlichkeit, sein empfindsames und zerbrechliches Genießertum, das auf alle grob realen Genüsse verzichtet. Dafür schwelgt es in Vorstellungen prunkhafter und raffinierter Schönheit. 9—12 erinnern an die charakteristische und titelgebende erste Verszeile des Bandes: *Mon âme est une infante en robe de parade.*

Digitized by Google

LA MAISON DU MATIN

La maison du matin rit au bord de la mer,
La maison blanche au toit de tuiles rose clair.
Derrière un pâle écran de frêle mousseline
Le soleil luit voilé comme une perle fine;
Et, du haut des rochers redoutés du marin,
Tout l'espace frissonne au vent frais du matin.
Lyda, debout au seuil que la vigne décore,
Un enfant sur ses bras, sourit, grave, à l'aurore,
Et laisse, en regardant au large, le vent fou
Dénouer ses cheveux mal fixés sur son cou.
Par l'escalier du ciel l'enfantine journée
Descend, légère et blanche, et de fleurs couronnée,
Et, pour mieux l'accueillir, la mer au sein changeant
Scintille à l'horizon, toute vive d'argent . . .
Mais déjà les enfants s'échappent; vers la plage
Ils courent, mi-vêtus, chercher le coquillage.
En vain Lyda les gronde; enivrés du ciel clair,
Leur rire de cristal s'éparpille dans l'air . . .
La maison du matin rit au bord de la mer.

(Aux Flancs du Vase.)[1]

33. FERNAND GREGH[2]

MENUET

La tristesse des menuets
Fait chanter mes désirs muets
Et je pleure
D'entendre frémir cette voix
Qui vient de si loin, d'autrefois,
Et qui pleure.

Chansons frêles du clavecin,
Notes grêles, fuyant essaim
Qui s'efface,

[1] Eine Reihe griechischer Vasengemälde. Der Neuklassizismus, wie er von Moréas ausgeht, ist im Spiel. Die Färbung ist stark hellenistisch und weist auf André Chénier zurück. Melancholie und verschleierte oder ganz in Kunst umgesetzte Sinnlichkeit geben das Gepräge. — Hier wird die lachende Morgenlandschaft betont. Dennoch ist melancholische Grundstimmung vorhanden. Verschleiert, schwermütig gibt sich das Bild des ganz frühen Morgens, und etwas Schwermut ist über die junge Frau mit dem Säugling auf den Armen ausgebreitet. Das robuste Vergnügen der Kinder wird als Störung empfunden. — In das klassische Gleichmaß der Alexandriner ist die Bewegtheit des malerischen Impressionismus eingebaut: *l'espace frissonne, la mer au sein changeant scintille* . . . Als ein antikisierendes Gegengewicht wirkt das Bild des kindlichen Tages, der vom Himmel herabschreitet.

[2] *1873 (s. E. S. 76). *La Maison de l'Enfance* 1897. — *Couleurs de la Vie* 1923. — Das Gedicht *Menuet* ist genaueste Nachahmung Verlaines. Nicht ganz so eng ist die spätere Anlehnung an Moréas, freilich in der Form auch fühlbar genug; die Provence-Nächte sind in ihrer Gefühlshaltung etwas weniger gedämpft als Moréas' Verse; und der soziale und zeitgeschichtliche Ton des unter dem Eindruck des Krieges geschriebenen *Chien écrasé* fehlt bei ihm gänzlich.

Digitized by Google

Vous êtes un pastel d'antan
Qui s'anime, rit un instant,
Et s'efface.

O chants troublés de pleurs secrets,
Chagrins qui s'ignorent, les vrais,
Pudeur tendre,
Sanglots que l'on cache au départ,
Et qui n'osent s'avouer, par
Orgueil tendre,

Ah! comme vous broyez les cœurs
De vos airs charmants et moqueurs
Et si tristes!
Menuets à peine entendus,
Sanglots légers, rires fondus,
Baisers tristes! . . . *(La Maison de l'Enfance.)*

NUIT DE PROVENCE

O nuit, ô belle nuit de Provence, bleuâtre!
O monts, gradins de l'éternel amphithéâtre
Où myrtes, roses, pins, cyprès noirs, azur clair,
Étagés l'un sur l'autre, assistent à la mer!
Ciel qui tournes ainsi qu'une divine roue,
Toi, lune, barque d'or tranchant l'air de ta proue,
Toi, doux bruit de la mer lointaine aux calmes plis,
Grand murmure qu'on sent plein de cailloux polis,
Et qui sembles, scandant une ineffable phrase,
La respiration de la Terre en extase,
— En des temps qui feraient tarir aux sabliers
Tout le sable de ces beaux golfes à mes pieds,
En des millions d'ans, en des milliards d'heures,
Durant les presqu'éternités antérieures,
Quand je ne vivais pas encore, vous étiez!
Vous étiez là déjà, sans moi! — vous m'attendiez! —
Et maintenant que je vous ai, beauté du monde,
Je ne puis arrêter le temps une seconde!
J'ai beau vouloir vous embrasser, vous retenir,
Vous passez, je vous sens naître ensemble et finir,
A chacun de mes pas un peu de vous me quitte,
Votre présence enfin n'est qu'une immense fuite,
Paysages plus bleus mais plus vains que l'azur,
Pans du monde aspirés par le grand gouffre obscur,
Espaces que j'étreins du regard, étendues
Qui glissez comme l'air entre mes mains tendues!

(Couleurs de la Vie.)

CHIEN ÉCRASÉ

Un seul coup de volant l'eût sauvé, pauvre bête
Qui jappait si gaiement!
L'insouciant chauffeur n'a pas tourné la tête.
D'autres rient . . . — Un moment,

Digitized by Google

Un moment a suffi pour faire de cet être
Si joyeux et si fort
Un pauvre corps, mou, plat, inerte . . . Mais son maître,
Soldat fait à la mort,

N'a pas eu de révolte ou même de surprise
Devant son ami cher
Gisant là disloqué contre la route grise:
L'armistice est d'hier. *(Couleurs de la Vie.)*

34. LÉON DEUBEL[1]

TOMBEAU DU POÈTE[2]

Par les sentiers abrupts où les fauves s'engagent,
Sur un pic ébloui qui monte en geyser d'or,
Compagnon fabuleux de l'aigle et du condor,
Le Poète nourrit sa tristesse sauvage.

A ses pieds, confondus dans un double servage,
Multipliant sans cesse un formidable effort,
Les hommes, par instants, diffamaient son essor:
Mais lui voyait au loin s'allumer des rivages.

Et nativement sourd à l'injure démente,
Assuré de savoir à quelle ivre Bacchante
Sera livrée un jour sa dépouille meurtrie;

Laissant la foule aux liens d'un opaque sommeil,
Pour découvrir enfin l'azur de sa patrie,
Il reprit le chemin blasphémé du Soleil! *(Régner.)*

LE SOUVENIR[3]

Garde mon souvenir comme un bouquet donné.
Un jour, par le chemin qui mène à mon village,
Un bel adolescent viendra, comme un roi mage,
Offrir la douce myrrhe à mon nom nouveau-né.

---

[1] Léon Deubel, 1879—1913 (s. E. S. 77). *Régner* ist der Titel seiner letzten Vers-Sammlung. In der posthumen Ausgabe von 1913 wurde dieser Band zu einem Überblick der Gesamtleistung Deubels erweitert. Die „Vorrede" des Herausgebers Louis Pergaud ist eine ausführliche Biographie Deubels. Der Titel drückt den Herrscherwillen des Dichters aus. (Neu-Ausgabe 1923.)

[2] Deubel schreibt in einem Brief 1906: *Lis et relis le «Tombeau du Poète»! Prends-le vers par vers, exprime-en la moelle. C'est nourri et substantiel et quelle forme! Je fus tellement ébloui de sa perfection que je l'ai placé aussitôt en tête du livre, certain qu'il ne pouvait pour quiconque passer inaperçu. Il y a là autre chose que l'impression ordinaire et des images; il y a toute ma révolte d'orgueilleux et d'artiste, toute mon amertume de sacrifié (avec cette allusion discrète à Orphée déchiré par les Bacchantes). C'est le sonnet vengeur des destinées d'un Vigny, d'un Baudelaire, d'un Villiers, d'un Mallarmé, d'un Deubel . . .* Das „Lies und lies wieder" und „Presse das Mark aus" sind Wendungen Du Bellays und Rabelais'. Deubel setzt sich also zur Renaissancedichtung in Beziehung. Der Form nach weisen seine gefeilten Sonette unmittelbarer auf den *Parnasse*, dem sie auch inhaltlich durch ihre Bitterkeit nahestehen.

[3] Deubel schreibt: *L'idée du «Souvenir» est à peu de chose près celle de Ronsard dans le sonnet célèbre: «Quand vous serez bien vieille».* Auch hier also Anknüpfung

Digitized by Google

Un jour tu souriras à mon front couronné,
Alourdi sous le poids des lauriers et de l'âge,
Et ton cœur dédiera les plus chers paysages
Au repos éternel de notre amour fané.

Alors, à la lueur pensive de ta lampe,
Mes vers te salueront en inclinant leurs hampes
Comme des étendards levés dans le Passé.

Tu fermeras les yeux. Et l'Amour et la Gloire,
Pareils à deux flambeaux veillant un trépassé,
Consacreront mon nom à ta chère mémoire.

(Régner.)

35. LÉON-PAUL FARGUE[1]

POÈMES

1

Ils entrèrent au crépuscule. — Une lampe étendit ses ailes[2] dans la chambre. Et quelqu'un posa la main sur mon épaule. Elle est partie. Dit une voix déserte.[3] — Par la porte ouverte, on entendit des piétinements las de chaleur, des voix sourdes, une voix caressante, et puis les bruits plus frais du soir. Une fenêtre sans rideau laissait voir la ville où baissaient les mirages, et le profond des rues qui bouge comme un fleuve. . . .

Elle est partie. J'ouvris sans bruit la porte sur l'escalier sans lumière. On n'entendait sur le palier que la plainte obscure d'une fontaine. Mais je vis la main du Soir glisser sur la rampe, devant la mienne.[4]

J'entrai dans la chambre. Je vis tout de suite quelques vêtements que je connaissais tant et qu'elle avait laissés sur une chaise. J'allai les toucher et les sentir. Elle tremblait vraiment partout dans la chambre crépusculaire. Et son regard y rayonnait comme un élément dans sa forme la plus belle.

Et je restais là sans oser bouger et sans pleurer, car je sentais éperdument sa présence par un frisson léger contre mes lèvres.[5]

---

an die Renaissancedichtung. Aber Ronsards Gedicht ist schlichter und heiterer; der ruhmgesättigte Mann plaudert. Deubel, der ruhmlose, spricht exaltiert von seinem einstigen Namen.

[1] *1878 (s. E. S. 77). — Die *Poèmes*, datiert 1902, erschienen 1912, sind eine Sammlung überschriftsloser Skizzen in lyrischer Prosa. Es sind Stimmungsbilder, in denen Erlebnis, Handlung, Ideen angedeutet und verhüllt, die einzelnen Sinneseindrücke aber mit äußerster Genauigkeit notiert werden.

[2] Beseelung des Gegenstandes.

[3] Die Zerlegung in zwei Sätze: „Sie ist fort. Sagte eine erloschene Stimme", zeigt die Gelähmtheit des Denkens, von dem die Mitteilung aufgenommen wird. Im Gegensatz zu dieser Denkmattigkeit steht die in den nächsten Zeilen ausgebreitete Empfindungsschärfe für die Stimmung des heißen Nachmittags und sinkenden Abends.

[4] Die Allegorie *Soir* wird belebt und in Bewegung gesetzt: „Die Hand des Abends gleitet vor meiner her."

[5] Aus der Berührung der Kleider wird eine Vergegenwärtigung, die zugleich verschwimmend *(Elle tremblait partout)* und umgrenzt zum Ausdruck gelangt, aber derart, daß das Umgrenzte ein Körperloses ist *(regard* und *frisson)*.

Digitized by Google

2[1]

Une odeur nocturne, indéfinissable et qui m'apporte un doute obscur, exquis et tendre, entre par la fenêtre ouverte dans la chambre où je travaille.

Mon chat guette la nuit, tout droit, comme une cruche. . . Un trésor au regard subtil me surveille par ses yeux verts . . .

La lampe fait son chant léger, doux comme on l'entend dans les coquillages. Elle étend ses mains qui apaisent. J'entends les litanies, les chœurs et les répons des mouches dans son aréole. Elle éclaire les fleurs au bord de la terrasse. Les plus proches s'avancent timidement pour me voir, comme une troupe de nains qui découvre un ogre . . .

Le petit violon d'un moustique s'obstine. On croirait qu'un soliste joue dans une maison très lointaine . . . Des insectes tombent d'une chute oblique et vibrent doucement, sur la table. Un papillon blond comme un fétu de paille se traîne dans la petite vallée de mon livre.

Une horloge pleure. Des souvenirs dansent une ronde enfantine . . .

Le chat se fend au fond. Son nez dessine en l'air quelque vol invisible . . . Une mouche a posé ses ciseaux dans la lampe.

Des bruits de cuisine s'entassent dans une arrière-cour. Des voix contradictoires jouent à pigeon-vole. Une voiture démarre. Un train crie dans la gare prochaine. Une plainte lointaine et longue s'élève . . .

Et je pense à quelqu'un que j'aime, et qui est si petit d'être si loin, peut-être, par delà des pays noirs, par delà des eaux profondes. Et son regard m'est invisible . . .

IV. AUFSTEIGENDER SYMBOLISMUS

36. PAUL CLAUDEL[2]

LECTURES

Était-ce à Notre-Dame jadis à la sombre messe de sept heures,
Quand Geneviève bénit sa ville dans le brouillard, qui s'éveille
au cri jaune des remorqueurs?
Était-ce dans cette rue sale de Boston? Était-ce en Chine,
Où le prêtre a sur la tête encore ce boisseau qu'inventa le dernier
des Ming?
Était-ce à Prague dans l'éclat de rire doré d'une de ces belles
églises rococo,

[1] Eine Reihe zusammenhangloser Eindrücke: Gerüche, Geräusche, Bewegungen, Gegenstände, Tiere. An einige Impressionen knüpfen sich Träume: die Blumen werden zu einer Gruppe von Zwergen, die surrende Mücke erinnert an einen fernen Geiger. An den ersten Sinneseindruck, die *odeur nocturne*, knüpft sich ein unbestimmtes Gefühl *(un doute obscur)*; aus dem ganzen Aufnehmen der verschiedenen Eindrücke und Bilder entsteht, ungewollt und unerklärlich, das Erinnern: *quelqu'un que j'aime*. Alles bewußte Denken, alles Ordnen und Entwickeln von Gedanken ist ausgeschaltet.

[2] *1868 (s. E. S. 77. Zur Metrik I 6). *Poèmes de guerre* 1914—16; *La Messe là-bas* 1919; *Feuilles de Saints* 1925.

Digitized by Google

Pleines d'anges qui s'y sont posés partout comme une volée d'oiseaux?
A Francfort que la neige obstrue? A Hambourg où la pluie claque aux vitres?
Ou je ne sais quelle chapelle entre deux trains engloutie parmi de petits magasins sinistres?
Dans la fumée comme du goudron qui brûle, dans le matin limpide comme de l'or
Un livre est là sur l'autel qui contient tous les secrets de la vie et de la mort.
Silence! pour tout savoir, pour tout nous expliquer il suffit
D'ouvrir à la place marquée d'avance les feuilles et de mettre assez près la bougie.
Je regarde le visage de l'acolyte qui dans le reflet des cierges paraît rouge,
Je suis les yeux du prêtre qui descendent et ces lèvres lumineuses qui bougent.

(La Messe là-bas.)[1]

LA VIERGE A MIDI.

Il est midi. Je vois l'église ouverte. Il faut entrer.
Mère de Jésus-Christ, je ne viens pas prier.

Je n'ai rien à offrir et rien à demander.
Je viens seulement, Mère, pour vous regarder.

Vous regarder, pleurer de bonheur, savoir cela
Que je suis votre fils et que vous êtes là.

Rien que pour un moment pendant que tout s'arrête.
Midi!
Être avec vous, Marie, en ce lieu où vous êtes.

Ne rien dire, regarder votre visage,
Laisser le cœur chanter dans son propre langage,

Ne rien dire, mais seulement chanter parce qu'on a le cœur trop plein,
Comme le merle qui suit son idée en ces espèces de couplets soudains.

Parce que vous êtes belle, parce que vous êtes immaculée,
La femme dans la Grâce enfin restituée,

[1] Die Sammlung *La Messe là-bas* trägt die Schlußangabe *Rio de Janeiro, Mai-Décembre 1917.* Durch seinen Diplomatenberuf über die ganze Erde getrieben, schildert Claudel in *Lectures* den festen Halt, den ihm der überall gleiche katholische Kult gewährt. Die Verschiedenartigkeit der Städte und Länder ist durch impressionistische Einzelheiten herausgehoben. Der symbolistische Stil zeigt sich in V. 2: *cri jaune*, einer mehrdeutigen Synästhesie, da „gelb" ebenso vom Morgennebel wie vom metallischen Klang herrühren kann; ferner in V. 5 *rire doré*, wo der helle Goldglanz zum Ausbruch des goldenen Lachens belebt wird. Im gleichen Vers weist *églises rococo* auf das ästhetische Element in C.s Katholizismus. — Formal sind die einzelnen Zeilen in ihrer Silbenzahl und in ihren Cäsuren einzig von Sinn und persönlichem Atem abhängig, untereinander aber paarweise durch Schlußreime gebunden, die sich nur an das Ohr wenden und gelegentlich in Assonanzen übergehen *(heures-remorqueurs, vitres-sinistres)*.

Digitized by Google

La créature dans son honneur premier et dans son épanouissement final,
Telle qu'elle est sortie de Dieu au matin de sa splendeur originale.

Intacte ineffablement parce que vous êtes la Mère de Jésus-Christ,
Qui est la vérité entre vos bras, et la seule espérance et le seul fruit.

Parce que vous êtes la femme, l'Éden de l'ancienne tendresse oubliée,
Dont le regard trouve le cœur tout à coup et fait jaillir les larmes accumulées,

Parce que vous m'avez sauvé, parce que vous avez sauvé la France,
Parce qu'elle aussi, comme moi, pour vous fut cette chose à laquelle on pense,

Parce qu'à l'heure où tout craquait, c'est alors que vous êtes intervenue,
Parce que vous avez sauvé la France une fois de plus,
Parce qu'il est midi, parce que nous sommes en ce jour d'aujourd'hui,

Parce que vous êtes là pour toujours, simplement parce que vous êtes Marie, simplement parce que vous existez,
Mère de Jésus-Christ, soyez remerciée![1]

(Poèmes de guerre.)

AUS «LA NUIT DE NOËL» 1914

Maintenant, tout ce qui était paille au-dessus de la terre est parti en flammes et en fumée! Mais il nous reste la terre même où nous avons creusé une grande fondation,

Un grand fossé au devant de l'envahisseur, et que nous reconquérons à grand travail, pouce à pouce et sillon par sillon, payant prix de nouveau pour elle,

Comme un laboureur, trait par trait, qui rouvre et reprend toute sa pièce jusqu'à la limite éternelle,

Un peuple tout entier enfoncé dans sa terre jusque par dessus la tête, une armée toute ruisselante de la terre natale,

Jusqu'à ce que de nouveau elle surgisse au soleil de Pâques!

Est-ce nous qui avons attaqué? est-ce nous qui avons voulu voler aux autres ce qu'ils avaient?

Ce que nous défendons, c'est notre bien, c'est le jardin qui tient à notre maison, c'est l'arpent carré dans lequel tient notre droit et notre destinée!

[1] Die Echtheit dieses Gedichtes beruht darauf, daß Claudel keineswegs nur als schlichter und kindlicher Beter auftritt, vielmehr auch seinem Denken, seiner Bildung, seinem ästhetischen, seinem theologischen Katholizismus Raum gibt. Die einzelnen Empfindungen und Gedanken strömen ordnungslos, gegen den Schluß hin in wirrer und ekstatischer Wiederholung; metrisch sind sie im Rhythmus der Litanei, stilistisch in kirchlicher Bildersprache zusammengehalten. — Die Jungfrau Maria ist als besondere Schutzherrin Frankreichs genommen. Ich und Vaterland fließen dem Beter in eines (21).

Digitized by Google

Et ce que nous défendons, c'est Dieu même qui s'est remis à notre garde comme un petit enfant, c'est cette place honnête dans notre cœur où il est, c'est ce Tout-Puissant infiniment faible, c'est cet humble souffle dans notre cœur qui nous a mis tous debout!

C'est à lui que nous faisons un rempart, ce solide rempart entrelacé de tout ce qu'il y a d'hommes dans le pays, cette moisson toute mêlée de prêtres et de missionnaires avec nous comme les fleurs rouges et bleues dans le blé blanchissant!

Contre leur Goethe et leur Kant et leur Nietzsche et tous ces souffleurs de ténèbres et de pestilence dont le nom même fait horreur,

Et contre leur père à tous, l'apostat Martin Luther, qui est avec le diable!

C'est Dieu même que nous défendons, ceux-là mêmes qui ne savent pas son nom.

Car chaque peuple est né pour lui-même, mais la France est née pour tout l'univers afin qu'elle lui porte la joie!

Ce n'est pas son corps seulement qu'elle défend, c'est son âme qui est à tout l'univers, ce n'est pas sa vie seulement qu'elle défend, c'est la parole de Dieu à tout l'univers, qui est l'éternelle joie dans l'éternelle liberté!

Et si elle doit se taire et si Dieu doit cesser de parler Français, elle sait que ce jour-là il vaut mieux pour elle être morte! Et c'est cela qui tout à coup a soudé ensemble nos sept armeés, en cette veille de la Nativité de Notre-Dame où elles se sont retournées toutes à la fois, le jour de la bataille de la Marne!

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

(Poèmes de guerre.)[1]

VERLAINE (II. L'IRRÉDUCTIBLE)

Il fut ce matelot laissé à terre et qui fait de la peine à la gendarmerie,
Avec ses deux sous de tabac, son casier judiciaire belge et sa feuille de route jusqu'à Paris.
Marin dorénavant sans la mer, vagabond d'une route sans kilomètres,
Domicile inconnu, profession, pas . . ., «Verlaine Paul, homme de lettres»,
Le malheureux fait des vers en effet pour lesquels Anatole France n'est pas tendre:
Quand on écrit en français, c'est pour se faire comprendre.
L'homme tout de même est si drôle avec sa jambe raide qu'il l'a mis dans un roman.
On lui paye parfois une «blanche», il est célèbre chez les étudiants.
Mais ce qu'il écrit, c'est des choses qu'on ne peut lire sans indignation,

[1] Claudel hat das Kriegsdrama, dem dieses Stück angehört, ausdrücklich unter seine *Poèmes de guerre* aufgenommen. Ihm bedeutet also formal das freie Psalmodieren lyrische Sprache wie der begrenzte Vers. Und inhaltlich steht er dauernd zu den hier ausgesprochenen Meinungen. Sie sind überhitzt ausgesprochen im Augenblick der höchsten vaterländischen Not (Inhalt des Dramas: die Deutschen beschießen die Kathedrale von Reims) — aber sie sind im Grund seine wahre Meinung, und man versteht ohne sie seinen Katholizismus falsch.

Digitized by Google

Car elles ont treize pieds quelquefois et aucune signification.
Le prix Archon-Despérousses n'est pas pour lui, ni le regard de M. de Montyon qui est au ciel.
Il est l'amateur dérisoire au milieu des professionnels.
Chacun lui donne de bons conseils; s'il meurt de faim, c'est sa faute.
On ne se la laisse pas faire par ce mystificateur à la côte.
L'argent, on n'en a pas de trop pour Messieurs les Professeurs,
Qui plus tard feront des cours sur lui et qui seront tous décorés de la Légion d'honneur.

Nous ne conaissons pas cet homme et nous ne savons qui il est.

Le vieux Socrate chauve grommelle dans sa barbe emmêlée;
Car une absinthe coûte cinquante centimes et il en faut au moins quatre pour être soûl:
Mais il aime mieux être ivre que semblable à aucun de nous.
Car son cœur est comme empoisonné, depuis que le pervertit
Cette voix de femme ou d'enfant — ou d'un ange qui lui parlait dans le paradis!
Que Catulle Mendès garde la gloire, et Sully-Prud'homme ce grand poète!
Il refuse de recevoir sa patente en cuivre avec une belle casquette.
Que d'autres gardent le plaisir avec la vertu, les femmes, l'honneur et les cigares.
Il couche tout nu dans un garni avec une indifférence tartare.
Il connaît les marchands de vins par leur petit nom, il est à l'hôpital comme chez lui:
Mais il vaut mieux être mort que d'être comme les gens d'ici.

Donc célébrons tous d'une seule voix Verlaine, maintenant qu'on nous dit qu'il est mort.
C'était la seule chose qui lui manquait, et ce qu'il y a de plus fort,
C'est que nous comprenons, tous, ses vers maintenant que nos demoiselles nous les chantent, avec la musique
Que de grands compositeurs y ont mise et toute sorte d'accompagnements séraphiques!
Le vieil homme à la côte est parti; il a rejoint le bateau qui l'a débarqué
Et qui l'attendait en ce port noir, mais nous n'avons rien remarqué,
Rien que la détonation de la grande voile qui se gonfle et le bruit d'une puissante étrave dans l'écume,
Rien qu'une voix, comme une voix de femme ou d'enfant, ou d'un ange qui appelait: Verlaine! dans la brume.

(Feuilles de Saints.)[1]

---

[1] Paul Verlaine wird durch Einordnung dieses Nachrufs in die *Feuilles de Saints* unter die Heiligen erhoben. Dargestellt ist in realistischen Einzelzügen der haltlos Verkommene, den Sehnsucht und Ekel isolierten und in die Zerrüttung trieben (V. 20, 28). In diese Schilderung ist überall eingeschmolzen die erbitterte Satire gegen Verlaines Verächter, die Aufklärer, die akademischen korrekten und selbstgerechten Größen, unverhüllt bis zur Namens-Nennung, dann auch gegen den Durchschnittsgeschmack und die Mode, die sich zu spät des unbequemen Verlaine annahmen, *maintenant qu'on nous dit qu'il est mort.* Am Schluß das mystische Andeuten seiner Seligsprechung. — Mit höchster Kunst (*senso letterale* und *senso altro!)* ist das Bild des Seemanns gebraucht (V 1—3, V. 33—35).

Digitized by Google

37. CHARLES PÉGUY[1]

AUS: «LE MYSTÈRE DE LA CHARITÉ DE JEANNE D'ARC»[2]

Il était un bon fils pour ses père et mère.
Un bon fils pour sa mère Marie.
Et ses père et mère trouvaient cela très bien.
Sa mère Marie trouvait cela très bien.
Elle était heureuse, elle était fière d'avoir un tel fils.
D'être la mère d'un pareil fils.
D'un tel fils.
Elle s'en glorifiait peut-être en elle-même et elle glorifiait Dieu.
Magnificat anima mea.
Dominum.
Et exultavit spiritus meus.
Magnificat. Magnificat.
Jusqu'au jour où il avait commencé sa mission.
Mais depuis qu'il avait commencé sa mission.
Elle ne magnifiait peut-être plus.
Depuis trois jours elle pleurait.
Elle pleurait, elle pleurait.
Comme aucune femme n'a jamais pleuré.
Nulle femme.
Voilà ce qu'il avait rapporté à sa mère.
Jamais un garçon n'avait coûté autant de larmes à sa mère.
Jamais un garçon n'avait autant fait pleurer sa mère.
Voilà ce qu'il avait rapporté à sa mère.
Depuis qu'il avait commencé sa mission.

* * *

Elle pleurait, elle pleurait, elle en était devenue laide.
Elle la plus grande Beauté du monde.
La Rose mystique.
La Tour d'ivoire.
Turris eburnea.
La Reine de beauté.
En trois jours elle était devenue affreuse à voir.
Les gens disaient qu'elle avait vieilli de dix ans.
Ils ne s'y connaissaient pas. Elle avait vieilli de plus de dix ans.
Elle savait, elle sentait bien qu'elle avait vieilli de plus de dix ans.
Elle avait vieilli de sa vie.
Les imbéciles.

---

[1] 1873—1914 (s. E. S. 77 und I 6). *Le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc* 1910.

[2] In Péguys lyrisches Jeanne-d'Arc-Drama schiebt sich eine ausgedehnte Passionsdarstellung. Sprecherin ist eine bäuerische Nonne, die bald aus dem Gesichtspunkt Christi, bald aus dem der Maria, immer aber aus ihrem eigenen Wesen heraus, dem der Nonne und der bäuerischen Frau zugleich, erzählt. Es mischen sich biblischer, kirchlicher und bäuerischer Stil. — Zum Inhalt des *Mystère de Jeanne d'Arc* vgl. meine Studie „Jeanne d'Arc als dichterische Gestalt" (Muncker-Festschrift, Niemeyer, Halle 1926), zu Péguys Stil: Leo Spitzers Péguy-Aufsatz in seinen „Stilstudien" Bd. II (Hueber, München 1927), zu dem Ineinandergleiten seiner Prosa und seiner Lyrik: den Péguy-Abschnitt meiner „Modernen französischen Prosa".

Digitized by Google

De toute sa vie.
Elle avait vieilli de sa vie entière et de plus que de sa vie, de plus que d'une vie.

Car elle avait vieilli d'une éternité.
Elle avait vieilli de son éternité.
Qui est la première éternité après l'éternité de Dieu.
Car elle avait vieilli de son éternité.

Elle était devenue Reine.
Elle était devenue la Reine des Sept Douleurs.

Elle pleurait, elle pleurait, elle était devenue si laide.
En trois jours.
Elle était devenue affreuse.
Affreuse à voir.
Si laide, si affreuse.
Qu'on se serait moqué d'elle.
Sûrement.
Si elle n'avait pas été la mère du condamné.

Elle pleurait, elle pleurait. Ses yeux, ses pauvres yeux.
Ses pauvres yeux étaient rougis de larmes.
Et jamais ils ne verraient bien clair.
Après.
Depuis.
Par la suite.
Jamais plus.
Jamais désormais elle ne verrait bien clair.
Pour travailler.
Et pourtant après il faudrait travailler pour gagner sa vie.
Sa pauvre vie.
Travailler encore.
Après comme avant.
Jusqu'à la mort.
Raccommoder les bas, les chaussettes.
Joseph userait encore.
Enfin tout ce qu'il faut qu'une femme fasse dans son ménage.
On a tant de mal à gagner sa vie.

38. FRANCIS JAMMES[1]

PRIÈRE POUR ALLER AU PARADIS AVEC LES ANES[2]

Lorsqu'il faudra aller vers vous, ô mon Dieu, faites
que ce soit par un jour où la campagne en fête
poudroiera. Je désire, ainsi que je fis ici-bas,
choisir un chemin pour aller, comme il me plaira,
au Paradis, où sont en plein jour les étoiles.

[1] *1868 (s. E. S. 78). *Un Jour* 1895; *Quatorze Prières* 1898; *Jean de Noarrieu* 1901; *L'Église habillée de feuilles* 1906.
[2] Berühmtes Vorbild des «*Jammisme*».

Digitized by Google

Je prendrai mon bâton et sur la grande route
j'irai, et je dirai aux ânes, mes amis:
je suis Francis Jammes et je vais au Paradis,
car il n'y a pas d'enfer au pays du Bon Dieu.
Je leur dirai: Venez, doux amis du ciel bleu,
pauvres bêtes chéries qui, d'un brusque mouvement d'oreille,
chassez les mouches plates, les coups et les abeilles . . .

Que je vous apparaisse au milieu de ces bêtes
que j'aime tant parce qu'elles baissent la tête
doucement, et s'arrêtent en joignant leurs petits pieds
d'une façon bien douce et qui vous fait pitié.
J'arriverai suivi de leurs milliers d'oreilles,
suivi de ceux qui portèrent au flanc des corbeilles,
de ceux traînant des voitures de saltimbanques
ou des voitures de plumeaux et de fer-blanc,
de ceux qui ont au dos des bidons bossués,
des ânesses pleines comme des outres, aux pas cassés,
de ceux à qui l'on met de petits pantalons
à cause des plaies bleues et suintantes que font
les mouches entêtées qui s'y groupent en ronds.
Mon Dieu, faites qu'avec ces ânes je vous vienne.
Faites que, dans la paix, des anges nous conduisent
vers des ruisseaux touffus où tremblent des cerises
lisses comme la chair qui rit des jeunes filles,
et faites que, penché dans ce séjour des âmes
sur vos divines eaux, je sois pareil aux ânes
qui mireront leur humble et douce pauvreté
à la limpidité de l'amour éternel. *(Quatorze Prières.)*

AUS «JEAN DE NOARRIEU»[1]

Courbée comme un églantier que balance
le vent, sous son chapeau dont l'ombre danse
d'un bout du champ à l'autre, et en cadence,
Lucie laisse tomber d'un geste lent
chaque grain roux que l'on dirait vivant
tant sa lueur isolée fait silence.

Oh! Gloire à Dieu! Gloire à je ne sais Quoi
dont je sens bien le souffle au fond de moi.
O grains vivants, qu'il est donc beau de voir
sortir de vous les belles feuilles noires
qui vêtiront les épis pleins de gloire
où vous naîtrez encore chaque fois!

* * *

Jean de Noarrieu surveille les semeuses.
Au pied d'un chêne il s'est assis heureux.

[1] Jean de Noarrieu ist ein gebildeter Landedelmann (V. 19, 20!), der als Gutsherr und Bauer seinen Herzensfrieden findet. Das Epos ist aus robust heidnischem Naturalismus heraus (ganz unchristlich in seiner Auffassung der Liebe) geschrieben. — Gleichmäßige Strophenordnung, ungebundener Reichtum in Reim und Assonanz.

Digitized by Google

Nulle ambition n'empoisonne son cœur.
Il laisse errer, de la terre au ciel bleu,
le charme tendre et naïf de ses yeux.
Son livre est là sur un tertre mousseux.

Et c'est son livre ami: *Les Rêveries*
de Jean-Jacques, dont la douceur s'unit
au charme triste et calme des prairies,
au bord des eaux que hante l'angélique,
aux bois profonds où les chênes pourrissent
aux mousserons qui s'y épanouissent.

Quelle grâce il y a dans la Lucie
qui sème ainsi, un à un, les maïs . . .
Il la regarde. Il voit ses jambes lisses
s'entrecroiser dessous sa robe grise.
Elle parcourt le sillon, puis sourit
à son ami contre le chêne assis.

Il la contemple avec joie se disant
que, elle aussi, autant que la moisson
est née pour lui, autant que le brugnon
qui, au verger, à la belle saison,
mûrit, doré, rouge, dur et luisant
et que l'on cueille avec le cœur brûlant.

Le temps est beau, l'orage pas à craindre,
l'orage bleu, l'orage qui survient
terriblement alors qu'arrive juin,
quand on entend le grondement des grains
de grêle dans le vent qui jette au loin
des rameaux verts sur la courbe des foins;

l'orage bleu-d'ardoise qui frémit
dans l'ouragan qui tremble et qui emplit
le ciel d'où va tomber la dure pluie
du vol des dernières feuilles jaunies;
l'orage bleu qui fracasse la vigne,
l'orage bleu qui hache et qui meurtrit.

(Aus dem zweiten Gesang.)

AUS DEM «ROSAIRE»[1]

Agonie.

Par le petit garçon qui meurt près de sa mère
tandis que des enfants s'amusent au parterre;
et par l'oiseau blessé qui ne sait pas comment
son aile tout à coup s'ensanglante et descend;
par le soif et la faim et le délire ardent:
Je vous salue, Marie.

[1] Grundton ist überall das Mitgefühl mit der leidenden Kreatur. Die innere Echtheit des Gedichtes tritt hervor, wenn man es mit Gourmonts *Saintes du Paradis* (23) vergleicht. Beidemal sind kirchliche Formen kunstvoll nachgebildet; bei G. überwiegt das *divertissement*, bei Jammes der Herzensanteil.

Digitized by Google

Flagellation.

Par les gosses battus par l'ivrogne qui rentre,
par l'âne qui reçoit des coups de pied au ventre,
par l'humiliation de l'innocent châtié,
par la vierge vendue qu'on a déshabillée,
par le fils dont la mère a été insultée:
Je vous salue, Marie.

Couronnement d'épines.

Par le mendiant qui n'eut jamais d'autre couronne
que le vol des frelons, amis des vergers jaunes,
et d'autre sceptre qu'un bâton contre les chiens;
par le poète dont saigne le front qui est ceint
des ronces des désirs que jamais il n'atteint:
Je vous salue, Marie.

Portement de croix.

Par la vieille qui, trébuchant sous trop de poids,
s'écrie «Mon Dieu!» Par le malheureux dont les bras
ne purent s'appuyer sur une amour humaine
comme la Croix du Fils sur Simon de Cyrène;
par le cheval tombé sous le chariot qu'il traîne:
Je vous salue, Marie.

Crucifiement.

Par les quatre horizons qui crucifient le Monde,
par tous ceux dont la chair se déchire ou succombe,
par ceux qui sont sans pieds, par ceux qui sont sans mains,
par le malade que l'on opère et qui geint,
et par le juste mis au rang des assassins:
Je vous salue, Marie. *(L'Église habillée de feuilles.)*

XXXVII

«Je me souviendrai de vous sur ma couche nocturne: dès le matin *je* méditerai vos bienfaits . . .» *(Ps. 62.)*

David, tu t'éveillais sur ta couche nocturne,
mais la lisse blancheur des filles d'Israël
qui se penchait vers toi, modelée comme une urne,
ne te suffisait point, tu t'adressais au Ciel.

Alors, sur le désordre ardent de cette couche,
les jambes repliées sous toi, longtemps ta harpe
bourdonnait, sourde et solennellement farouche.
Et tes femmes couvraient leurs fronts de leurs écharpes.

Ce cri que tu poussais vers les errantes lunes,
il monte encore, il fait ma consolation,
plus haut que le front blanc des concubines brunes,
plus haut que ma douleur, plus haut que ma passion.[1]
(L'Église habillée de feuilles.)

[1] Man kann diese Strophen als innerliche Bindung zwischen dem heidnischen *Jean de Noarrieu* und Jammes' christlichen Dichtungen auffassen. Sprachlich ist die Feierlichkeit, in der Mittelstrophe das Lasten der Rhythmen und Klänge zu beachten (besonders 7 und das Enjambement 6/7.)

Digitized by Google

39. FAGUS[1]

AUS «LA DANSE MACABRE»

1

— — — — — — — — — — — — — —

Folle fille qui es-tu,
Vénus, Ève ou rien que femme?
— Et qu'est donc Ève ou Vénus,
Une femme et rien de plus.
Moi suis fille en démence
Et rends les hommes fous,
Dans un rayon je danse
Et vais sans savoir où.
Tandis que soliloque avec moi sa folie,
Les anges blancs, ses sœurs, chantent les litanies:

a) — *Sancta Maria, Dei Genitrix,*
Sancta Virgo virginum,
Ora pro nobis!

— Je suis fille en démence
Que tourmente le sang,
Je suis la mer immense
Sous la lune dansant . . .

b) — *Mater Christi, Mater divinae gratiae,*
Mater purissima, ora pro nobis!

— Si tu es l'Océane
Qui tourne en divagant,
Je me ferai le naute
Que guide l'Orient . . .

c) *Mater castissima,*
Mater inviolata,
Mater intemerata, ora pro nobis!

— Si tu te fais le naute
Que guide l'Orient,
Je me ferai la Lune
Qui fige l'élément . . .

d) — *Mater prudentissima,*
Mater veneranda,
Mater praedicanda, ora pro nobis!

— Si tu te fais la Lune
Qui fige l'élément,
Je me ferai l'étoile
Qui veille au firmament . . .

e) — *Mater potens, Mater clemens,*
Mater fidelis, ora pro nobis!

— Si tu te fais l'étoile
Qui tremble au firmament,
Je me ferai nuée
Qui change à tout moment . . .

[1] Pseudonym für Georges Faillet, *1872 (s. E. S. 78). — *La Danse Macabre* 1920.

Digitized by Google

f) — *Speculum justitiae, Sedes sapientiae,*
Causa nostra laetitiae, ora pro nobis!

— Si tu te fais nuage
Qui change avec le vent,
Je me ferai la brise
Et t'emporte en chantant . . .

g) — *Vas spirituale, Vas honorabile,*
Vas insigne devotionis, ora pro nobis!

— Si tu te fais la brise
Qui s'envole en chantant,
Je redeviens la femme
Qui sourit et qui ment . . .

h) — *Rosa mystica, Turris Davidica,*
Turris eburnea, ora pro nobis!

— Si tu te fais la femme
Qui sourit et qui ment,
Je me ferai le prêtre
Et te vais confessant . . .

i) — *Domus aurea, Foederis arca,*
Janua coeli, ora pro nobis!

— Si tu te fais le prêtre
Qui va les fronts courbant,
Je me ferai le Diable
Pour te rendre méchant . . .

k) — *Stella matutina, Salus infirmorum,*
Refugium peccatorum, ora pro nobis!

— Si tu te fais le Diable
Pour me rendre méchant,
Je me ferai Archange,
Archange foudroyant . . .

l) — *Regina Angelorum, Regina patriarcharum,*
Regina prophetarum, ora pro nobis!

— Si tu te fais Archange,
Archange foudroyant,
Je me fais Notre-Dame:
Tu seras mon servant . . .

m) — *Regina virginum, Regina sanctorum*
Sine labe concepta, ora pro nobis!

Si tu te fais la Vierge,
D'Ève le nom changeant,
Je serai tel que Christ
Et te couronnerai![1]

2

Des croque-morts (ce sont des squelettes encore)
Défilent deux par deux, portant des cercueils vides;
Arlequin vêtu d'un maillot multicolore,

[1] V. 11—58 sind Paraphrasen des Volksliedes *Les Métamorphoses.* Hier ist der Sinn: die Frau als Verführerin kämpft um die Seele des Mannes. Im Kontrast zum profanen Volksliedton das lateinische Gebet der Engel.

Digitized by Google

Un noir bicorne sur son front planté, les guide,
Entonnant d'une voix grinçante et trop connue:
— Toute armée étant toute nue
M'est Vénus en rêve apparue! —

Et des femmes descendent en immense file,
On n'en voit pas la fin; elles se mettent nues;
Les croque-morts les ont saisies, leurs doigts agiles
A mesure dans les linceuls les ont cousues;
Dans les cercueils béants une à une ils les couchent;
Les fossoyeurs infatigables s'empressant
Glissent les cercueils dans les fosses qu'ils rebouchent,
Et vont plus loin en creuser d'autres en chantant:
— En voilà une,
La jolie une,
Une s'en va: hardi là!
Deux revient: ça va bien!

Et les femmes sans fin, toujours dansant, s'élancent
Vers les croque-morts noirs dont s'allongent les bras,
Et sans fin la besogne étrange recommence.
Arlequin: — Don Juan, voici tes mille et trois
Et davantage, ô poursuivant inassouvi!
— D'où vient, ces femmes, qu'on les enterre, pourquoi?
— Oh l'innocent! c'est qu'elles ont déjà servi;
Rassure-toi, elles resserviront encore:
Sont-elles pas toujours la même et qu'on nomme Ève?
— J'ai vu et reconnu, c'est Ève et c'est la Mort.

Tout en valsant elles défilent comme un rêve,
Toutes, par la légende ou par l'histoire élues,
Ou que les spasmes du génie humain enfantent,
Filles damnées mêlées aux vierges impollues,
Les courtisanes, les épouses, les amantes,
Et l'armée, innombrable armée des inconnues.
Voilà Sémiramis et la jeune Heaulmière,
Imogène, Manon, Rhodope, Briséis,
Eurydice et Chloé, la belle Ferronière,
Et la jolie Cordière, Aspasie et Laïs,
Andromède, Angélique, Ariane, Atalante,
Peau d'âne, Desdémone, Arthémise, Arria,
La belle Aude aux bras blancs, Clorinde, Bradamante,
Hélène aux belles joues, et Rachel et Lia;
Et tant d'autres hélas, hétaïres ou reines:
On les veut voir encore, hélas il n'est plus temps;
Quoi, déjà disparues, ô Vierge souveraine,
Où sont-elles, mais où sont les neiges d'antan?[1]

[1] 28/29 erklären das mittelalterliche Bild. Das Namenaufzählen in den folgenden Versen, wobei Frauen der Geschichte und der Dichtung nebeneinander stehen, treibt die Anlehnung an das Mittelalter stilistisch weiter; sie gipfelt im direkten Villon-Zitat.

Digitized by Google

40. ADRIEN MITHOUARD[1]

LES FUNÉRAILLES PARADOXALES

Εἶπε δὲ αὐτῷ ὁ Ἰησοῦς· „Ἄφες τοὺς νεκροὺς θάψαι τοὺς ἑαυτῶν νεκρούς." *(Saint Luc.)*

Un jour je vis, devant de grisâtres murailles,
Silencieusement passer des funérailles.
La rue était étroite, et les maisons de grès,
Fantastiques de loin, sépulcrales de près,
Ne laissaient voir qu'en haut de leur roideur maussade
Un peu de ciel, tout pâle au bord de la façade.
Des fenêtres parfois avec des vitraux noirs,
Propres à transformer les midis en des soirs,
Ne semblaient du dehors faire jour qu'à de l'ombre.
Et nul passant n'errait par cette ville sombre.

Seuls, et par rangs de trois, des spectres amaigris
Conduisaient quelque deuil le long de ces murs gris,
Si bien que le cortège et le mort dans sa bière
Se confondaient avec les murailles de pierre.
En tête un grand fantoche aux talons violets
Dandinait gravement sur de maigres mollets,
Plein de précaution, sa personne ventrue
Et parfois se tournait, au tournant d'une rue,
Vers les amis du mort qu'il saluait très bas;
Puis de sa grande canne il cadençait leurs pas.
Derrière lui marchaient les parents, tête nue,
Et lorsque la douleur vainement contenue
Étreignait à la gorge un pèlerin muet,
Son profil, sur le mur, brusquement remuait.
Puis venaient les amis, la démarche lassée;
Un rictus grimaçait sur leur face glacée.
Comme en procession portant leur cœur d'airain,
Ils se suivaient avec un ennui souverain,
Fantômes d'amitié, fantômes d'un fantôme!
Et le deuil qui sortait du fond de ce royaume
Allait par une rue aux détours décevants.

Et c'était le défunt qui suivait les vivants.

Tel qu'un vaisseau de nuit sous une ample voilure,
Le char de mort voguait d'une tranquille allure,
Et le mort souriait au fond de son cercueil.
Traîné par des chevaux empanachés d'orgueil,
Il suivait le convoi, plein de condescendance
Pour ses amis d'hier qui marchaient en cadence,
Et c'est pourquoi le char allait avec lenteur.
Il dormait doucement du sommeil enchanteur,
L'immarcessible paix planait sur lui dans l'arche.
Avec sérénité le mort fermait la marche.

Ne convenait-il pas qu'en ligne se suivant,

[1] 1864—1919 (s. E. S. 78). *Récital mystique* 1893.

Digitized by Google

Ce fussent les vrais morts qui marchassent devant?
Ces gens occupaient-ils un rang dérogatoire?
Celui qu'au champ des pleurs menait leur troupe noire,
Dans son suaire blanc n'enveloppait-il pas
Un morceau de leur cœur qui tombait au trépas,
Et n'emportait-il pas en terre un peu d'eux-mêmes?
N'avaient-ils pas, aux jours passés, ces passants blêmes,
Confié quelque angoisse au blême trépassé?
Et lorsque s'entr'ouvrit alors leur cœur blessé,
L'hôtesse qui vivait en ce cadavre, l'âme,
N'en reçut-elle pas des parcelles de flamme?
N'était-il pas tombé quelque propos ancien
Dans ces oreilles-là qui n'entendaient plus rien?
Leur âme s'emparant de ce corps de la sorte
N'avait-elle pas fait frémir cette chair morte
En lui soufflant parfois sa vie et sa chaleur?
Le cadavre d'autrui n'était-il pas le leur?
N'était-ce point les gens de cette tourbe vile,
Trébuchant aux pavés de la sinistre ville,
Que l'on avait cloués dans ce cercueil, — tandis
Qu'à cette heure le mort entrait au Paradis?[1]

(Récital mystique.)

41. CHARLES GUÉRIN[2]

AUS «LE CŒUR SOLITAIRE»[3]

XIX

Le soir léger, avec sa brume claire et bleue,
Meurt comme un mot d'amour aux lèvres de l'été,
Comme l'humide et chaud sourire heureux des veuves
Qui rêvent dans leur chair d'anciennes voluptés.
La ville, pacifique et lointaine, s'est tue.

[1] Predigt über das Schriftwort: „Lasset die Toten ihre Toten begraben". Schilderung einer gespenstisch toten Stadt, durch die sich ein gespenstischer Leichenzug bewegt. *Ennui souverain* (28), allegorisiert als *grand fantoche* (15), regelt den Zug, „kadenziert" ihn (20) — daher das fast eintönige Schleppen der gleichmäßigen Alexandriner. Der Sitte entgegen folgt der Leichenwagen dem Trauerzuge. — Didaktische Auslegung: Der Tote ist in Sicherheit, er lebt, er betritt eben das Paradies. Seine Freunde und Angehörigen dagegen sind die wahren Toten, denn ein Teil ihrer eigenen Seelen befindet sich in dem Sarge: sie haben ihr Herz an einen vergänglichen Menschen gehängt; so sind sie nach dessen Tode nur noch „entseelte Schatten", *fantômes d'un fantôme* (29). — Von den auslegenden Versen (43—64) her betrachtet, ist die gespenstische Stadt im Eingang des Gedichtes als Symbol einer ungläubigen, einer rein irdisch gerichteten Gemeinschaft zu nehmen. — Stilistisch sind zwei Teile zu unterscheiden: a) 1—42 Schilderung des geheimnisvoll allegorischen Vorgangs. Das geistliche Thema taucht nur erst verhüllt und in Andeutung auf; b) 43—64 rein didaktische und auslegende Predigt.

[2] 1873—1907 (s. E. S. 78). — *Le Cœur Solitaire* 1898; *Le Semeur de Cendres* 1901; *L'Homme Intérieur* 1905.

[3] Die Verse der Sammlung sind regelmäßig gebaut; an die Stelle der Reime tritt mehrfach aber nicht überwiegend Assonanz. Der Inhalt: Lebensuntauglichkeit (Enttäuschung, Sehnsucht und Zweifel), wird überall stimmungshaft, aber nirgends dunkel ausgedrückt.

Digitized by Google

Dans le jardin pensif où descend le repos
Frissonne avec un frais murmure un épi d'eau
Dont la tige se rompt parfois au vent nocturne.
Des jupes font un bruit de feuilles sur le sable.
Des couples amoureux se parlent à voix basse;
Les roses que leurs doigts songeurs ont effeuillées
Répandent une odeur enivrante de miel.
Un pâle jour occupe encor le bas du ciel
Et mêle, charme étrange et confidentiel,
De la lumière en fuite à de l'ombre étoilée.

Que me font les soleils à venir, que me font
L'amour et l'or et la jeunesse et le génie! . . .
Laissez-moi m'endormir d'un doux sommeil, d'un long
Sommeil, avec des mains de femme sur mon front:
Ah! fermez la fenêtre ouverte sur la vie!

AUS «LE SEMEUR DE CENDRES»[1]

XXXVII

D'après les entrelacs ingénieux du nid
Où la feuille au brin d'herbe étroitement s'unit,
Je tresse vers à vers ma strophe et la modèle.
Mon soin à la polir lui donne un lustre d'aile,
Et l'heureux mouvement de ta gorge en amour,
Ma bien aimée, anime et gonfle son contour.
Elle ondule et bruit comme les blés, se creuse
Et parle avec la mer une langue nombreuse,
Imite la rumeur du vent dans la forêt,
Et, pour peindre une amante en son plus doux regret,
Mêle aux sanglots de l'eau qui pleure dans une urne
La liquide chanson du rossignol nocturne,
Ou brame avec un cerf expirant dont la voix
Émeut la majesté solitaire des bois.
La nature immuable et changeante lui verse
Sa lumière et sa force et sa grâce diverse;
Et caressant les mots dociles, je bénis
Tout ce qui, flots des mers, des blés, courbes des nids,
Seins purs de femmes, fleurs aux tiges sveltes, lignes
Des coteaux bleus, du torse humain, du col des cygnes,
Ou sillage argenté d'étoiles dans les cieux,
M'apprit l'art de former les vers mélodieux.

LXIX

Des cloches. C'est le jour de Pâques, sombre cœur.
Toi seul, et quand les gens du peuple et les servantes
Reçoivent Jésus-Christ sur leurs lèvres ferventes,
Toi seul, obstinément, tu chéris ta rancœur.

[1] In diesem Band steht das Bekenntnis zur klassischen Harmonie: XXXVII. Der Natur ist ausschließlich das Ruhige und Schöne, nicht das Stürmische oder Zerrissene oder Häßliche abgesehen. Die Gesinnung neigt dem Christentum aufs entschiedenste zu.

Digitized by Google

Solitaire parmi la foule fraternelle,
Tu ronges ta fureur et ton silence amer;
Ton orgueil, — car en toi l'esprit corrompt la chair, —
Contre ta foi vivace encore se rebelle.

Et c'est ton grand remords et ton âcre tourment,
Devant ces vrais chrétiens qui vont au divin Maître,
D'avoir, âme incertaine et trouble, cessé d'être
Un pauvre homme qui croit en Dieu tout simplement.

AUS «L'HOMME INTÉRIEUR»[1]

XLIX

Si, contraint par l'amour à souffrir en secret,
Pour pleurer librement je gagne la forêt
Quand décembre en remplit les ornières de glace,
J'y rencontre parfois quelque pauvresse lasse,
Chancelant sous un faix inique de fagots.
Près de voir se croiser nos destins inégaux,
Elle lève sur moi du fond de sa misère
D'humbles yeux qu'une horrible écarlate lisère,
Et s'éloigne. Mes pas me portent plus avant
Sous les arbres sans feuille entrechoqués du vent.
Le bien-aimé fantôme à ma droite chemine;
Mais de l'autre côté le spectre de famine,
Griffant de ses pieds nus la terre qui les mord,
Me couvre d'ombre avec sa charge de bois mort.
Je ne puis écarter cette image importune,
Il m'apparaît qu'au prix d'une telle infortune
L'amoureuse douleur n'est qu'un songe, et voici
Que j'ai honte de croire encore à mon souci.

42. LOUIS LE CARDONNEL[2]

VILLE MORTE

Lentement, sourdement, des vêpres sonnent
Dans la grand'paix de cette vague ville;
Des arbres gris sur la place frissonnent,
Comme inquiets de ces vêpres qui sonnent.
Inquiétante est cette heure tranquille.

Un idiot qui va, revient, et glousse,
Content, car les enfants sont à l'école;
A sa fenêtre une vieille qui tousse;
A l'idiot qui va, revient, et glousse,
Elle fait des gestes, à moitié folle.

Murs décrépits, lumière décrépite
Que ce Novembre épand sur cette place:
Sur un balcon du linge froid palpite,
Pâle, dans la lumière décrépite.
Et puis le son des cloches qui se lasse . . .

[1] Charakteristikum der Form und des Inhalts ist Streben nach vollkommener Schlichtheit und Bescheidenheit.

[2] *1862 (s. E. S. 79). — *Poèmes* 1904 (der Band enthält aber auch zeitige Jugendgedichte). — *De l'une à l'autre Aurore* 1924.

Digitized by Google

Tout à coup plus de cloches, plus de vieille,
Plus de pauvre idiot, vaguement singe,
Et l'on dirait que la ville sommeille.
Plus d'idiot, de cloches ni de vieille . . .
Seul, maintenant, le blanc glacé du linge.[1]

CHANT PLATONICIEN[2]

Incantatrice, en vous, la pesante Matière
N'étouffe pas l'essor de la pensée altière.

Eprise de sommets par toutes ses puissances,
Votre âme, s'élançant, monte aux pures Essences.

Auprès de vous j'entends l'Infini qui m'appelle;
La Vérité me parle, ineffablement belle.

Et je lui chanterai, l'adorant dans ses voiles,
Des hymnes pleins du feu glorieux des étoiles.

Inspirez-moi, sereine, en robe blanche et droite,
O vous que nul désir vulgaire ne convoite.

Pour chasser de mes pas le doute affreux qui rampe,
Élevez dans ma nuit le Laurier et la Lampe.

Ainsi versant du Beau l'ivresse magnanime,
Dans la Grèce, autrefois, la grande Diotime,

Ou telle, avec son doux sourire d'espérance,
Celle que louangea l'Exilé de Florence. *(Poèmes.)*

CONSÉCRATION

Aux jours de ma jeunesse ardente et solitaire,
Du fond de mes péchés vous m'attiriez à Vous,
O Dieu, dont les desseins sont voilés de mystère.

Partout vous me suiviez comme un amant jaloux;
Vous faniez pour mon cœur, d'avance, toutes joies;
Vous me faisiez pâlir des plus amers dégoûts.

[1] Datiert 1881. Pessimistisches Elendbild. Malerisch ist alles auf Grau, eisiges Weiß, fahles Licht abgestimmt. Klanglich auf den Eindruck des Müden, Monotonen: durchweg weibliche Reime, Bevorzugung gedämpfter Laute, Wiederholungen. — Die trostlose Sehnsucht des Betrachters ist auf die Dinge übertragen (3, 4).

[2] Unsinnliches Liebesgedicht. Abstrakte Fachausdrücke: *Matière, Puissances, Essences.* Die *Incantatrice* ist eine erhabene Erscheinung in strengem Gewand; das Verlangen des Liebenden richtet sich auf „Wahrheit" und „Unendlichkeit". — Drei Vergleiche angedeutet mit Laura, Diotima und Beatrice. — Petrarca spielt oft mit den Worten *Laura* und *Lauro*, sein humanistisches Ruhmverlangen spiegelt sich darin. So ersehnt hier der Dichter *le Laurier et la Lampe*, Lorbeer und Leuchte. Die heidnische Diotima hat „die edle Trunkenheit des Schönen ausgegossen". Nur Dantes Beatrice ist ganz und gar Sinnbild der christlichen Religion. Es überwiegen also die heidnischen Momente in diesem Gebet um Aufschwung. — Regelmäßige, reich gereimte Alexandriner. (Der Hiatus in 2: *pensée altière* ist der Tradition nach gestattet!)

Digitized by Google

Chasseur, vous m'attendiez, déguisé sous mes proies
Et je marchais, vaincu déjà, dans vos chemins,
Quand je croyais errer encore dans mes voies.

A présent me voici tout entier dans vos mains:
Vous m'avez rajeuni pour votre œuvre future,
En trompant les calculs et les pensers humains.

J'ai traversé l'angoisse et connu la torture,
Seigneur, mais votre force a chaque fois dompté
Les émois qui troublaient ma fragile nature.

Et maintenant, soldat de votre volonté,
Ame en qui, par torrents, vos grâces sont venues,
Dans le renoncement trouvant ma volupté,

Plein d'espoir je m'en vais vers des croix inconnues.[1]

(Poèmes.)

PRIÈRE AUX MUSES

Laissez-moi vous parler, Figures immortelles.
Qui donc a vu jamais s'agiter vos prunelles?
Calmes, vous présidez au mouvement des cieux.
Oui, l'innombrable chœur des mondes radieux,
O Muses, obéit à votre ordre immuable,
Et, dans ce monde même, impur et misérable,
Depuis le pauvre errant, depuis le chevrier,
Qui va, suivant, avec ses chèvres, le sentier,
Jusqu'au Sage, abîmé, la nuit, dans les étoiles,
Tous, grandes Déités, vénèrent vos blancs voiles.

Figures de mystère, au bord de l'Inconnu,
Muses, vous dont le corps transparaît, chaste et nu,
Vierges, filles du Verbe, après bien des années,
Bien des printemps finis, bien des roses fanées,
Et tout ce qu'emporta, sans pitié, le Temps prompt,
Pas une ride encore n'a ridé votre front.

En ces banquets sacrés, pleins d'une ivresse austère,
Où Ficin unissait tout le Ciel à la terre,
Dans le rayonnement des soirs Médicéens,
Les garçons étaient beaux qui baisèrent vos mains.
Écoutez: nous sortons à peine d'âpres heures;
L'odeur du sang versé hante encor nos demeures,
La plainte des blessés vibre toujours en nous,
Et, pensant à nos morts, nous ployons les genoux . . .

[1] Das Gedicht steht fast am Schluß des Sammelbandes (in dem einige Stücke datiert sind). Nach dem symbolistischen, halb dekadenten Spielen, nach dem ästhetisierenden Platonismus ein überzeugter Katholizismus. Gott hat die Erregungen dieser schwankenden Natur „gezähmt" (14), der Dichter ist ein einfacher „Soldat" *(soldat* 16, nicht das pompöse *guerrier!)* der Kirche geworden. Dieser Unterwerfung entspricht die Form der Verse. Die soldatische Disziplin findet ihre Entsprechung in der gleichförmigen Gebundenheit der Terzinenkette, und zugleich bedeutet die Wahl der Terzinenform eine Huldigung für die Kirche, da sie sofort die Erinnerung an das größte spezifisch katholische Gedicht, die göttliche Komödie, wachruft.

Digitized by Google

Déités, dites-nous: La Paix, la Paix est faite!
Que ce monde revive à votre pure fête;
Que Goethe, ce génie épris du ciel latin,
Murmure dans sa tombe: Ah! quel joyeux matin!
Enfin, les nations sont réconciliées!
Et puisque je vous ai, Muses, glorifieés,
Obtenez-moi d'En-Haut, car c'est là tout mon vœu,
D'unir la Grâce antique à la Grâce de Dieu.

(De l'une à l'autre Aurore.[1]*)*

43. JEAN MORÉAS[2]

AUS «LE PUR CONCEPT»

Les pâles filles de l'argile
S'en vont hurlant par les chemins,
Et dans un transport inutile
Sur leurs seins nus crispent leurs mains.

[1] Der Band enthält Verse aus der Kriegs- und Nachkriegszeit, die Gruppen: *Sub Signo Martis* und *Dans l'Aube Spirituelle.* Eine andere Gedichtgruppe weist auf den Florentiner Aufenthalt Le Cardonnels hin: *Dans la Lumière de Florence.* Die hier mitgeteilten Strophen leiten die *Alba spiritualis*, die Morgenröte des Geistigen, ein. Der Dichter ist während des ganzen Krieges das, was er schon am Ende der *Poèmes* geworden war: Katholik und Neuklassiker. Der Krieg erscheint ihm wie eine „Vision der Hölle", und er verflucht den Urheber der „Schlächterei":

Maudit qui nous lança dans cette boucherie!
Que, sentant à jamais sa mémoire flétrie,
Il s'en aille bientôt, sans trône et sans patrie!

Das gleiche Gedicht *Le Rossignol* läßt keinen Zweifel daran, wer unter dem Fluchbeladenen zu verstehen ist. Die Nachtigall, die Verkünderin der Schönheit in allen Epochen menschlicher Größe, prophezeit den Untergang der „ungerechten Macht":

Il dit que c'en est fait de la puissance inique,
Et que lui, l'oiseau frêle, et pourtant prophétique,
Il chantera la Mort du Vautour germanique.

Le Rossignol ist 1915 gedichtet. Jetzt, in dem ersten Friedensgedicht, wird der Friede vor allem als die Versöhnung zwischen Frankreich und Deutschland gefeiert, wird auf Goethe hingewiesen. Der Dichter (in Florenz) fühlt sich nun weniger in spezifisch französischer als in „lateinischer" Umgrenzung. Er ruft auf antike Weise die Musen an, die er aber als *Filles du Verbe* (13) sogleich christianisiert. Er verweilt bei der neuplatonischen Verschmelzung von Christen- und Heidentum, wie sie Ficino am Hof der Medicäer anstrebte (17—20). Er sucht reine Erhebung über die Kriegsnot, die 21—24 zusammenfassend noch einmal beklagt wird, diesmal aber ohne Anschuldigung einer Partei oder eines Volkes, in der friedlichen Vereinigung antiker und christlicher Gesinnung. Hierbei wird jedoch die „Wiederversöhnung der Nationen" (29) durchaus auf lateinischer Kulturbasis gefordert: Goethe, der Repräsentant der Deutschen, gilt als ein *génie épris du ciel latin* (27), womit immerhin nicht der ganze Goethe und kaum sein entscheidender Charakterzug bezeichnet wird. — Die Schlußzeile spielt mit der Doppelbedeutung des Wortes *grâce.* Antike Grazie (einen ästhetischen Wert) und die Gnade Gottes (einen ethischen und metaphysischen Wert) sollen die Musen für ihren getreuen Dichter als vereinte Gunst vom Himmel erwirken. (Man könnte etwa übersetzen: „mich mit eins antik und christlich zu begnaden".)

[2] Pseudonym für Papadiamantopoulos. 1856—1910 (s. E. S. 79). *Premières Poésies* 1883—86; *Poèmes et Sylves* 1886—96; *Les Stances* 1899—1905.

Digitized by Google

Lèvre vaine de ses carmins,
Orgueil de la hanche nubile,
Senteurs fugaces de jasmins.
O cette extase puérile!

TOI, dans qui j'ai constitué
Pour me consoler de la terre
L'Amour stérile et solitaire,

Dors ton sommeil impollué
Sous la pierre que ne soulève
Que la force occulte du rêve.[1]

(Premières Poésies.)

AUS «LE PÈLERIN PASSIONNÉ»

Moi que la noble Athène a nourri,
Moi l'élu des Nymphes de la Seine,
Je ne suis pas un ignorant dont les Muses ont ri.
L'intègre élément de ma voix
Suscite le harpeur, honneur du Vendômois;
Et le comte Thibaut n'eut pas de plainte plus douce
Que les lays amoureux qui naissent sous mon pouce.

L'Hymne et la Parthénie, en mon âme sereine,
Seront les chars vainqueurs qui courent dans l'arène;
Et je ferai que la Chanson
Soupire d'un tant! courtois son,
Et pareille au ramier quand la saison le presse.
Car, par le rite que je sais,
Sur de nouvelles fleurs les abeilles de Grèce
Butineront un miel Français.[2] *(Poèmes et Sylves.)*

---

[1] Das Sonett ist dem Abschnitt *Le pur concept* eingereiht. Der Dichter will eine „reine Idee" zum Ausdruck bringen, aber es soll ein bildlicher, andeutender, verschleiernder Ausdruck sein. Unter den bleichen Töchtern des Töpferlehms und ihren verzweifelten Gebärden mag man lebende Frauen oder jede Liebe des Dichters verstehen, die sich auf lebende Frauen richtet und somit den Enttäuschungen der Vergänglichkeit unterworfen ist. Das Eitle solcher Liebe wird durch die zweite Strophe in mönchischer Weise betont. Der Liebe zu den vergänglichen lebenden Geschöpfen stellt der Dichter seine „unfruchtbare und einsame Liebe" zu einer Toten gegenüber. „Nur die geheime Kraft des Traumes" kann den Grabstein heben; d. h., die Tote ist zu einem Geschöpf der dichterischen Phantasie, zu einer vom Irdischen befreiten Idealgestalt geworden. Auf diese Idealisierung weist auch das feierliche *impollué* (12) hin — ein Lieblingswort des jungen Moréas und des jungen Symbolismus überhaupt.

[2] Das Gedicht ist für die mittlere Entwicklungsstufe des Dichters bezeichnend. Er hat dem eigentlichen Symbolismus fast ganz entsagt, als gelehrter Poet (3, 13) sucht er in philologischen Nachbildungen und Verschmelzungen neuen Ausdruck zu gewinnen. Grieche von Geburt (1) und Wahlfranzose (2), strebt er in Versform und Sprache dem graecisierenden Renaissancedichter Ronsard (5) nach. Das ganze Gedicht ist eine humanistische Imitation der Ronsardschen Art. Auch altfranzösische Poesie ist als Vorbild genannt (6: Thibaut IV von der Champagne, den M. in der Ode *A Charles Maurras* rühmt); aber vor allem wird das Griechentum gepriesen. Die Schlußverse entsprechen ganz dem ästhetischen Programm Ronsards.

Digitized by Google

AUS DEN «STANCES»

Ne dites pas: la vie est un joyeux festin;
Ou c'est d'un esprit sot ou c'est d'une âme basse.
Surtout ne dites point: elle est malheur sans fin;
C'est d'un mauvais courage et qui trop tôt se lasse.

Riez comme au printemps s'agitent les rameaux,
Pleurez comme la bise ou le flot sur la grève,
Goûtez tous les plaisirs et souffrez tous les maux;
Et dites: c'est beaucoup et c'est l'ombre d'un rêve.[1]

* * * *(I, 11.)*

Adieu, la vapeur siffle, on active le feu;
Dans la nuit le train passe ou c'est l'ancre qu'on lève;
Qu'importe! on vient, on part; le flot soupire: adieu!
Qu'il arrive du large ou qu'il quitte la grève.

Les roses vont éclore, et nous les cueillerons;
Les feuilles du jardin vont tomber une à une.
Adieu! quand nous naissons, adieu! quand nous mourons
Et comme le bonheur s'envole l'infortune.[2] *(I, 17.)*

* * *

Dans le ciel est dressé le chêne séculaire;
Que vous me plaisez mieux,
Marronniers de Paris, qu'un bec de gaz éclaire
Dans ce soir pluvieux!

En vain il chante, enflant ses branches insensées,
La sève et le matin;
Mais votre triste front, où je lis vos pensées
Surmonte le destin.[3] *(V, 2.)*

[1] Die sieben Bücher *Stances* (seit 1898) bezeichnen die dritte und höchste Stufe in Moréas' Entwicklung, seine Hingabe an reine Klassik. Das mitgeteilte Stück ist häufig in Anthologien, Übersetzungen, Literaturgeschichten zu finden. Durchweg gilt es als charakteristisch für Moréas' heidnische Hingabe an die Natur, für sein unüberschwenglich ausgeglichenes Harmonieren mit ihr. M. kann aber ein unheidnisch modernes Überwiegen stark melancholischer Stimmungen auch nicht unter dem Mantel der ruhigsten klassischen Versgebung verbergen.

[2] An Stelle der Ausgeglichenheit oder des Gleichmuts herrscht hier eher eine bittere Gleichgültigkeit. Sie wirkt melancholischer, als ein glückleugnender Pessimismus wirken könnte. Wir werden die Rosen pflücken — aber Glück und Unglück, Ankunft und Abschied unterscheiden sich nicht eigentlich voneinander, es sind alles Phasen der gleichen Vergänglichkeit. Von der Gesinnung des klassischen Jahrhunderts ist in dieser Müdigkeit nichts zu finden.

[3] Innerhalb der klassischen Form ein rein symbolisches Gedicht. Die uralte Eiche, die „vergeblich den Saft und den Morgen" (ihre Vitalität) preist und „ihre verzweifelten Zweige schwellen läßt", steht als Symbol eines freien und nutzlosen Lebens. Den Kastanienbäumen der Hauptstadt, die unter dem Gaslicht leiden und mit trauriger Stirn über ihr Geschick hinauswachsen, die innerhalb der Stadt wohltuend wirken, scheint sich der Dichter selber zu vergleichen. Statt müder Sehnsucht, die er mehrfach ausdrückt, ist hier Ergebenheit, Stolz, eine gewisse Ausgefülltheit im Bewußtsein einer Aufgabe vorhanden. Dabei bleibt aber (4 und 7) die Melancholie überbetont.

Digitized by Google

44. PIERRE LOUŸS[1]

LES CHANSONS DE BILITIS[2]

1. Chanson.

«La nuit est si profonde qu'elle entre dans mes yeux. — Tu ne verras pas le chemin. Tu te perdras dans la forêt.

— Le bruit des chutes d'eau remplit mes oreilles. — Tu n'entendrais pas la voix de ton amant, même s'il était à vingt pas.

— L'odeur des fleurs est si forte que je défaille et vais tomber. — Tu ne le sentirais pas s'il croisait ton passage.

— Ah! il est bien loin d'ici, de l'autre côté de la montagne; mais je le vois et je l'entends et je le sens comme s'il me touchait.»

(Bucoliques en Pamphylie.)

2. Chanson.

1. Le premier me donna un collier, un collier de perles qui vaut une ville, avec les palais et les temples, et les trésors et les esclaves.

2. Le second fit pour moi des vers. Il disait que mes cheveux sont noirs comme ceux de la nuit et mes yeux bleus comme ceux du matin.

3. Le troisième était si beau que sa mère ne l'embrassait pas sans rougir. Il mit ses mains sur mes genoux, et ses lèvres sur mon pied nu.

4. Toi, tu ne m'as rien dit. Tu ne m'as rien donné, car tu es pauvre. Et tu n'es pas beau, mais c'est toi que j'aime.

(Épigrammes dans l'île de Chypre.)

45. HENRI DE RÉGNIER[3]

LE VASE[4]

Mon marteau lourd sonnait dans l'air léger,
Je voyais la rivière et le verger,
La prairie et jusques aux bois

[1] 1870—1927 (s. E. S. 79).

[2] *Les Chansons de Bilitis, traduites du grec* (1894) sind eine humanistische Nachbildung griechischer Liebesanschauungen und -bräuche. Bilitis, Hetäre und Dichterin, vor ihrem 40. Jahr sterbend, gibt eine Art Autobiographie in Prosagedichten, die aus vier Abschnitten bestehen. Die *Bucoliques en Pamphylie* gelten der Mädchenzeit und dem ersten Liebeserlebnis, die besonders erotisch gefärbten *Élégies à Mytilène* handeln von lesbischer Liebe, die *Épigrammes dans l'île de Chypre* vom Berufe der Hetäre. *Le tombeau de Bilitis* (drei Grabinschriften) bildet den Schluß. Die Prosa-Einleitung: *Vie de Bilitis* und der bibliographische Anhang stützen die Fiktion, daß ein wirklicher Fund aus dem „6. Jahrhundert vor unserer Ära" vorliege.

[3] *1864 (s. E. S. 79). — *Les Jeux rustiques et divins* 1897; *Le Miroir des Heures* 1910.

[4] Das Gedicht symbolisiert gleichzeitig ein Doppeltes. Einmal den wechselnden Seelenzustand des schaffenden Künstlers: ruhiges, frohes Erwarten der Eingebung — schöpferischen Rausch — Erschöpfung und Leeregefühl dem

Digitized by Google

Sous le ciel plus bleu d'heure en heure,
Puis rose et mauve au crépuscule;
Alors je me levais tout droit
Et m'étirais heureux de la tâche des heures,
Gourd de m'être accroupi de l'aube au crépuscule
Devant le bloc de marbre où je taillais les pans
Du vase fruste encor que mon marteau pesant,
Rythmant le matin clair et la bonne journée
Heurtait, joyeux d'être sonore en l'air léger!

Le vase naissait dans la pierre façonnée.
Svelte et pur il avait grandi
Informe encore en sa sveltesse,
Et j'attendis,
Les mains oisives et inquiètes,
Pendant des jours, tournant la tête
A gauche, à droite, au moindre bruit,
Sans plus polir la panse ou lever le marteau.
L'eau
Coulait de la fontaine comme haletante.
Dans le silence
J'entendais, un à un, aux arbres du verger,
Les fruits tomber de branche en branche;
Je respirais un parfum messager
De fleurs lointaines sur le vent;
Souvent,
Je croyais qu'on avait parlé bas,
Et un jour que je rêvais — ne dormant pas —
J'entendis par delà les prés et la rivière
Chanter des flûtes . . .

Un jour, encor,
Entre les feuilles d'ocre et d'or
Du bois, je vis, avec ses jambes de poil jaune,
Danser un faune;
Je l'aperçus aussi, une autre fois,
Sortir du bois
Le long de la route et s'asseoir sur une borne
Pour prendre un papillon à l'une de ses cornes.

Une autre fois,
Un centaure passa la rivière à la nage;
L'eau ruisselait sur sa peau d'homme et son pelage;
Il s'avança de quelques pas dans les roseaux,
Flaira le vent, hennit, repassa l'eau;

vollendeten Werk gegenüber. Daneben R.s Verhältnis zur Antike, zur heidnischen Weltanschauung. Die humanistische Hingabe steigert sich bis zur Vision; das Bewußtsein, am versunkenen Heidentum nur in Traum und Kunst, nicht mehr im realen Leben Anteil zu haben, ist quälend deutlich. — Die Verse, frei in der wechselnden Silbenzahl und der Reim-Anordnung, gehen nirgends über die Länge des Alexandriners hinaus und setzen nur selten an Stelle des Reims die Assonanz. (Man beachte, wie kunstvoll in 22/23 und 25 die Assonanz das *haleter* ausdrückt!)

Digitized by Google

Le lendemain, j'ai vu l'ongle de ses sabots
Marqué dans l'herbe . . .

Des femmes nues
Passèrent en portant des paniers et des gerbes,
Très loin, tout au bout de la plaine.
Un matin, j'en trouvai trois à la fontaine
Dont l'une me parla. Elle était nue.
Elle me dit: Sculpte la pierre
Selon la forme de mon corps en tes pensées,
Et fais sourire au bloc ma face claire;
Écoute autour de toi les heures dansées
Par mes sœurs dont la ronde se renoue,
Entrelacée,
Et tourne et chante et se dénoue.

Et je sentis sa bouche tiède sur ma joue.

Alors le verger vaste et le bois et la plaine
Tressaillirent d'un bruit étrange, et la fontaine
Coula plus vive avec un rire dans ses eaux;
Les trois Nymphes debout auprès des trois roseaux
Se prirent par la main et dansèrent; du bois
Les faunes roux sortaient par troupes, et des voix
Chantèrent par delà les arbres du verger
Avec des flûtes en éveil dans l'air léger.
La terre retentit du galop des centaures;
Il en venait du fond de l'horizon sonore,
Et l'on voyait, assis sur la croupe qui rue,
Tenant des thyrses tors et des outres ventrues,
Des satyres boiteux piqués par des abeilles,
Et les bouches de crin et les lèvres vermeilles
Se baisaient, et la ronde immense et frénétique,
Sabots lourds, pieds légers, toisons, croupes, tuniques,
Tournait éperdument autour de moi qui, grave,
Au passage, sculptais aux flancs gonflés du vase
Le tourbillonnement des forces de la vie.

Du parfum exhalé de la terre mûrie
Une ivresse montait à travers mes pensées,
Et dans l'odeur des fruits et des grappes pressées,
Dans le choc des sabots et le heurt des talons,
En de fauves odeurs de boucs et d'étalons,
Sous le vent de la ronde et la grêle des rires,
Au marbre je taillais ce que j'entendais bruire;
Et parmi la chair chaude et les effluves tièdes,
Hennissement du mufle ou murmure des lèvres,
Je sentais sur mes mains, amoureux ou farouches,
Des souffles de naseaux ou des baisers de bouches.

Le crépuscule vint et je tournai la tête.

Mon ivresse était morte avec la tâche faite;
Et sur son socle enfin, du pied jusques aux anses,

Digitized by Google

Le grand Vase se dressait nu dans le silence,
Et, sculptée en spirale à son marbre vivant,
La ronde dispersée et dont un faible vent
Apportait dans l'écho la rumeur disparue,
Tournait avec ses boucs, ses dieux, ses femmes nues,
Ses centaures cabrés et ses faunes adroits,
Silencieusement autour de la paroi,
Tandis que, seul, parmi, à jamais, la nuit sombre,
Je maudissais l'aurore et je pleurais vers l'ombre.

(Les Jeux rustiques et divins.)

LA JOURNÉE DE RACINE

Le poète Racine a fini sa journée:
Le coude sur la table, il songe. Est-il content?
Et le bec de la plume au bruit intermittent
Ne mord plus sous sa main la page égratignée.

A-t-il d'une épigramme élégamment tournée
Trouvé la pointe acerbe et le trait irritant?
Non, un plus noble soin l'a tenu haletant,
Et voici qu'il relit la scène terminée.

Son regard, dont parfois l'expression trop fine
A fait dire de lui: le perfide Racine,
Est très tendre, très fier, très pensif et très doux,

Car il fut, tout le jour, ô douleur, ô délice!
Témoin des beaux adieux qu'adresse sans courroux,
A Titus qui la fuit, la reine Bérénice.[1]

(Le Miroir des Heures.)

46. CHARLES MAURRAS[2]

BEAUTÉ[3]

Toi qui brille enfoncée au plus tendre du cœur,
Beauté, fer éclatant, ne me sois que douceur
Ou si tu me devais être une chose amère
En aucun temps du moins ne me sois étrangère.

[1] Ausdruck des mittelbaren, des gedämpften Erlebens. Der Dichter nimmt am Leben seiner erdichteten Gestalten teil.

[2] *1868 (s. E. S. 80). — *La Musique intérieure*, 1925, enthält M.s gesammelte Lyrik.

[3] Die Schönheit wird zur höchsten Göttin erhoben. „Selbst die Vernunft" (9) — woraus hervorgeht, daß nächst der Schönheit die Ratio über Maurras herrscht — soll so an die Schönheit hingegeben, in ihr verloren sein, daß sie nicht mehr ausmachen könne, ob dieser Rausch *(folle de te sentir)* höchste Vernunft oder Vernunftaufgabe bedeute (*si c'est vivre ou mourir* 10). Die derart verherrlichte Göttin *Beauté* ist das äußerste Gegenbild der gefühlsbetonten romantischen Schönheit. Sie ist hart, überhell blendend, verletzend, verzehrend. Der Dichter will von der sonnenhaft brennenden Göttin (5) nicht getröstet, sondern „bis auf den Seelengrund erneuert", gefestet sein (8). — *Beauté* steht am Eingang des Abschnittes „*Les Inscriptions et les Sentences*", also durchaus programmatisch.

Digitized by Google

Brûle et consume-moi, mon unique soleil,
Que, ton dur javelot, ton javelot vermeil,
Dardant de jour en jour une plus pure flamme,
Je sois régénéré jusques au fond de l'âme
Et même ma raison folle de te sentir
Ne reconnaisse plus si c'est vivre ou mourir!

(La Musique intérieure.)

AUS «LE COLLOQUE DES MORTS»[1]

Le Poète.

— Les compagnons deviennent rares.
O chers témoins du souvenir,
Qu'est le destin qui nous sépare
Et saura-t-il nous réunir?

Je ne peux plus, même à voix basse,
Implorer, de ces mots fervents
Que sut tout homme de ma race,
La charité d'un Dieu vivant.

Et nos augustes conseillères,
Les grandes lois de l'Être font,
Immobiles dans leur lumière,
Un silence qui me confond.

Mais toutes choses sont permises
Que le Tyran ne défend point:
Rien n'apparaît qui m'interdise
De rêver votre vie au loin.

(La Musique intérieure.)

[1] In der autobiographischen Studie, die der *Musique intérieure* vorangeht, erzählt Maurras (S. 71sq.), wie sehr ihn 1918 über alle Kriegsverluste hinaus der Tod eines längst leidenden Jugendfreundes, René de Saint-Pons', getroffen habe. Aus philosophischen Bemühungen sich zu trösten, aus Meditationen *sur le grave mystère des sympathies*, über das Geheimnis unzerreißbarer Zusammenhänge zwischen befreundeten und liebenden Seelen, entstand die Gedichtfolge des *Colloque des Morts*. — In dem hier mitgeteilten Eingang steht die Glaubenslosigkeit des Dichters zentral. Er kann nicht mehr wie „alle andern Menschen seiner Rasse" die Gnade eines persönlichen Gottes anflehen (Str. 2). Die erhabenen Naturgesetze schweigen der menschlichen Not gegenüber (Str. 3). Das ist durchaus Anschauung und Dichtung in der Art des Positivisten Sully Prudhomme. Und auch den vom „Tyrannen" nicht untersagten tröstenden Traum gönnt sich Sully Prudhomme wie Maurras. Es bleibt offen (und ändert wenig am Sinn des Ganzen), ob unter *le Tyran* in Str. 4 das Naturgesetz (die Gesamtheit der *grandes lois de l'Être*) oder die Ratio zu verstehen ist. Auf alle Fälle kündigt sich die Dichtung als Werk eines unkirchlichen Positivisten an. Sie entstand mitten in der Arbeit an der „historischen Ode" über die Marneschlacht, worin Deutschland als Hauptfeind des Katholizismus gebrandmarkt wird.

Digitized by Google

AUS «LA BATAILLE DE LA MARNE (ODE HISTORIQUE)»[1]

V

A la porte de la Chapelle
J'ai lu l'écrit, frère Martin,
Qui, promulguant la foi nouvelle
Vous émancipe du Latin:
— César et Pierre et leurs curies
Font une même idolâtrie!
Entre le feu du ciel et moi
Que nul esprit ne se propose!
Que nulle voix mortelle n'ose
D'un cœur d'homme régler la voix!

Plutôt mes bauges d'Hercynie
Que de servir sous votre toit!
Que toute chaîne soit bénie
Qui m'affranchisse de vos lois!
C'est de mon Dieu que vient la flamme
Incendiaire! Cette lame
Parricide est de mon Seigneur
Qui veut l'essor de ma nature
Et qui remmêle sans mesure
L'or et la vase de mon cœur!

Esprit, tu rampes et tu doutes?
Tu volerais au Saint des Saints
Si tu brisais ces basses voûtes
De marbres faux, de panneaux peints,
Et, restituant à leur cendre

[1] Die unvollendete Ode auf die Marneschlacht enthält in ihren sieben Abschnitten weniger eine Verherrlichung des französischen Sieges und Heldentums als das Sündenregister Deutschlands, des der lateinischen Kultur feindlichen Landes. *J'ai . . . / Fait au Germain calamiteux / Cette chanson que j'ai chantée / A la manière de Tyrtée, / Le maître d'école boiteux /*, heißt es am Schluß. Der taube (vom Kampf ausgeschlossene Maurras) betrachtet sich längst als Schulmeister der lateinischen Zivilisation. Zu ihr gehört der Katholizismus, von dem Deutschland (für Maurras das ganze Deutschland) abgefallen ist. — 1—4. Anknüpfen an Luthers Thesenanschlag. Damit fällt er vom lateinischen Wesen ab, von dem gesamten Bau der lateinischen Zivilisation, ihrer staatlichen und kirchlichen Eigenart, von „Kaiser und Papst" (5). An Stelle der Thesen tritt nun (V. 5—50) als Inhalt des „Skriptums" alles, was Maurras als Inhalt und Sünde des Protestantismus betrachtet. Vor allem Ablehnung irdischer Autorität: Cäsar und Papst verehren, bedeutet gleiche Götzenanbetung. (5—6.) Kein Sterblicher soll zwischen dem Individuum, dem Menschenherzen (10) und Gott stehen. „Lieber auf den Wildschweinlagern Hercyniens (des Sudetenzuges), als dienen in eurem Hause", lieber in jeder Sklaverei als unter eurem Gesetz! (11—14.) Der Haß gegen lateinische Zivilisation läßt also den Germanen Barbarei und selbstgewählte Knechtschaft der römischen Ordnung vorziehen. Für Brand und Mord beruft er sich auf seinen Gott, der ihm die freie Betätigung des Ichs (*l'essor de ma nature* 18) zur Pflicht macht, und der ihm ein „maßlos aus Gold und Schlamm gemischtes Herz" verliehen hat (19/20). (21—30.) „Kriechst und zweifelst Du, Geist? Du würdest Dich zu Gott erheben *(Saint des Saints:* puritanisch)", wenn du die Kirchen zerstörtest, deine profane

Digitized by Google

Où tout péché veut redescendre
Ton art profane et ses amants,
Tu repoussais la libertine
Et raisonneuse erreur latine
Des confins de l'Homme allemand.

Mon Dieu n'est pas un hypogée
Où l'homme enterre son trésor!
Ta voix, mon Dieu, n'est point gagée
Pour nous absoudre de la Mort!
Que chacun pour soi-même expie!
Exterminons le rite impie
Qui se joua de tes courroux
Et trafiqua de la prière
Que notre sœur ou notre frère
Entreposait sur tes genoux!

Mon Dieu condamne ou nous fait grâce:
Père du crime et du pardon,
Le Solitaire des Espaces,
De nos mérites nous fait don.
Au pur soleil de sa Justice
Que veut l'encens d'un sacrifice
Injurieux et superflu?
Je dissiperai dans sa gloire
Ce flot d'amour où n'ont pu boire
Ni les damnés, ni les élus.

Ainsi parlait l'Assemble-Nues:
— O corruptrices de l'azur,
Savez-vous ce qu'est devenue
La mystique rose au cœur pur
Qui, neige et feu, sous de longs voiles
Qu'auréolèrent sept étoiles,
Emparadisa Terre et Mer
Et, du péché libératrice,

Kunst und ihre Anhänger „ihrer Asche wiedergäbest, wohin alle Sünde wieder hinabzusteigen strebt", und „das ausschweifende und irrende lateinische Denken aus dem Bereich des deutschen Menschen vertriebest". Anspielung auf die Bilderstürmer und auf die puritanische Verfolgung der Kunst (*leur cendre:* die Asche, aus der man geformt ist, und in die der Tod zurückverwandelt). — 31—40. Ablehnung der katholischen Anschauung von der Erlösertat Christi. Jeder muß für sich selber einstehen und büßen. Man kann auch nicht schachern mit den Gebeten des Bruders oder der Schwester. Es gibt keine Vermittlung zwischen dem Individuum und Gott, es gibt keine Stellvertretung Gott gegenüber. 41—50. Der Unterschied zwischen Katholizismus und Protestantismus wird noch weiter getrieben. Gott ist ganz einsam (43) in seiner Allmacht, er ist nichts als die Gerechtigkeit. Er bedarf keines Opfers. „Vergeuden will ich den glorreichen Strom der Liebe, woraus weder Verdammte noch Erwählte haben trinken können" (48—50). „Bruder Martin" will das Christentum als Liebesreligion vernichten und nur eine harte, unerbittlich gerechte Gottheit bestehen lassen. —

Dieser Jehova-Lehre tritt nun (51) die lateinisch katholische Gottheit als „Wolkenversammler", unter dem antiken Namen des Zeus also, entgegen. Die

Digitized by Google

De la douleur consolatrice,
Eut pitié même de l'Enfer?

Dites-nous: la Vierge Marie
Ne règne plus dans votre ciel
Et votre terre défleurie,
Désert de cendres et de sel,
Ne mène plus l'ogive en flamme
S'ouvrir aux pieds de Notre-Dame,
Jurer l'amour entre ses mains
Et lui chanter: — O belle, ô claire,
Dans la maison d'un même Père
Abritez nos cœurs pèlerins!

Par quelque injure qu'il réponde
Le Barbare n'écoute rien,
Quand il lui plaît de faire au monde
Quelqu'un des maux qu'il nomme biens:
Aux volontés des créatures
Un vent d'erreur et d'imposture
Persuadant de s'affranchir,
Des multitudes enhardies
Les folles armes sont brandies
Pour la Vengeance et le Désir.

Quand la martyre est sur la roue,
Toutes jointures se rompant,
Le pauvre corps n'est qu'une boue
Que l'âme quitte avec le sang:
Ainsi, royaume par royaume,
Au chant des cloches et des psaumes,
Cinquante peuples irrités
De leur Vistule à notre Sambre
Brûlent, tenaillent et démembrent
La moribonde Chrétienté. *(La Musique intérieure.)*

protestantischen Anschauungen sind „Verderberinnen des Himmels" (52; das Femininum *corruptrices* muß auf ein gedachtes *thèses* oder *opinions* oder *doctrines* bezogen werden). Die mystische Liebes- und Marienlehre des Katholizismus fehlt. 54—60 ist in den üblichen Bildern des Marienkultes gehalten. Die sieben Sterne, die den Heiligenschein der Jungfrau bilden, sind die Kardinaltugenden. 61—70 verstärkt und verdeutlicht den Vorwurf des aufgegebenen Mariendienstes. Euer Land ist Wüste aus Asche und Salz, es läßt keinen kerzenstrahlenden Spitzbogen mehr zu den Füßen der Jungfrau hinleiten, kein Liebesgelübde mehr in ihre Hände ablegen (63—67), keinen Hymnus auf sie mehr anstimmen. — 71. Der Barbar antwortet mit Schmähungen und „hört auf nichts". Er will die Welt auf seine Weise beglücken, mit Übeln, die er Wohltaten nennt (73/74). Irrtum und Betrug treibt die Massen zum Aufstand, und ihre „tollen Waffen sind geschwungen im Dienste der Rache und des Begehrens" (75—81). Hiermit wird Protestantismus als revolutionärer Geist, als Barbaren-Rebellion gegen lichte Ordnung hingestellt. — 81—84 zeichnet Frankreich als Märtyrerin. 85—90. „Bei Glockenklang und Psalmen (vgl. V. 15—17) sind fünfzig Völker, Königreich um Königreich, im Aufstand begriffen, streben von ihrer Weichsel her unserer Sambre zu und brennen, foltern, zerstückeln die sterbende Christenheit."

Digitized by Google

47. SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER[1]

CHANSON DES ROUTES[2]

Les chemins fuient à perdre haleine.
— Course au hasard, de bourg en bourg
A travers l'orge et les blés lourds —
Les chemins fuient parmi la plaine.

Torrents où roulent les chariots
— Voguez, ô charrettes qu'emporte
Le paisible océan des orges —
Les routes coulent comme une eau.

Et de l'horizon bleu, là-bas
— Entre un frais village de tuiles
Ondoyant dans l'éclat des lys —
Les canaux filent, rectilignes,

Grondant, sous les bateaux sonores
— Où s'étagent des cargaisons
D'or, de luzernes, de poissons, —
Vers la vallée et le coteau.

De l'aube au lever de la lune
— Qu'il fasse vent, tempête ou beau
Peu importe à l'errant des plaines, —
Les routes fuient à perdre haleine,

Sans bruit, sous la pluie importune.

(Églé ou Les Concerts champêtres.)

INSCRIPTION SUR CE QUI CAUSE LE MALHEUR

Tu te plains de la vie, elle a pourtant ses charmes
Qu'il est beau de connaître.
Il te semble, il est vrai, qu'ils ont un goût de larmes,
Mais il naît de ton être!

L'eau de pluie en tombant dans un puits plein de sable
Prend son odeur ainsi.
Toute chose qui passe en ton cœur misérable
Se charge de soucis.

Tu crois les jours sans grâce, ils te paraissent sombres,
Sans qu'aucun d'eux ne brille:
C'est en toi qu'empruntant ces couleurs pleines d'ombres
Ils deviennent stériles.

---

[1] *1876 (s. E. S. 80). — *Églé* 1897; *Les Chants de la Vie ardente* 1902.

[2] Assonanzen, freie Reimstellungen, symbolistische Verhüllung des Sinnes. Die Landstraßen in Bewegung, wie ein lebendes Wesen („atemlos" 20), wie ein Strom. Sie sind Vermittler friedlichen Lebens. Vgl. mit dieser Friedlichkeit *La Route* von Canudo (58): *La Route est une volonté.*

Digitized by Google

La peine qui t'emplit fait de chaque délice
Un chagrin éternel,
Comme un objet plongé dans la vague qui glisse
Se recouvre de sel!

Rejette loin de toi cette langueur tragique
Qui toujours te dévore:
Tu verras quel bonheur l'univers communique
A l'âme qui l'adore![1]

(Les Chants de la Vie ardente.)

48. COMTESSE ANNE DE NOAILLES[2]

LA MORT FERVENTE

Mourir dans la buée ardente de l'été,
Quand parfumé, penchant et lourd comme une grappe,
Le cœur, que la rumeur de l'air balance et frappe,
S'égrène en douloureuse et douce volupté.

Mourir baignant ses mains aux fraîcheurs du feuillage,
Joignant ses yeux aux yeux fleurissants des bois verts,
Se mêlant à l'antique et naissant univers,
Ayant en même temps sa jeunesse et son âge.

S'en aller calmement avec la fin du jour;
Mourir des flèches d'or du tendre crépuscule,
Sentir que l'âme douce et paisible recule
Vers la terre profonde et l'immortel amour.

S'en aller pour goûter en elle ce mystère
D'être l'herbe, le grain, la chaleur et les eaux,
S'endormir dans la plaine aux verdoyants réseaux,
Mourir pour être encor plus proche de la terre . . .[3]

(Le Cœur innombrable.)

RHODOCLEIA

Rhodocleia, penchée aux buissons du chemin,
Emplissait de feuillage et de baies sa corbeille,
Quand le berger Hylas lui a mordu la main
D'un baiser plus cuisant que le dard de l'abeille.

Elle a senti glisser jusqu'au fond de son cœur
L'aiguillon et le miel de la rude caresse,
Et les pas chancelants de plaisir et de peur
Elle a marché longtemps dans la luzerne épaisse.

[1] Klassisch feste Form und klarer Ausdruck, dem didaktischen Inhalt entsprechend.

[2] *1876 (s. E. S. 80). — *Le Cœur innombrable* 1901; *Les Éblouissements* 1907; *Les Forces éternelles* 1920; *Poème de l'Amour* 1924.

[3] Die schwere Sinnlichkeit des Lebensgefühls (4) ist hier unverengte Hingabe an die ganze Natur. Das Herz ist *innombrable*, es ist mit den zahlreichen Lebenserscheinungen der Erde verbunden. Der „glühende" Tod wird als gänzliche Verschmelzung mit dem Leben der Erde aufgefaßt. — Die romantische Bewegtheit ist in vollkommen klassische Form eingeschlossen.

Digitized by Google

Et quand elle est rentrée à la maison, le soir,
Son cœur était si lourd et si chaud dans sa gorge
Qu'elle a dû regagner sa couche sans s'asseoir
Autour du plat de noix, de châtaignes et d'orge.

Ce repas odorant qu'elle n'a pu manger
— Pensant que c'est ainsi que l'amour se révèle —
Rhodocleia qu'émut le baiser du berger
L'offre pieusement à Vénus immortelle . . .[1]

(Le Cœur innombrable.)

PRIÈRE DU MATIN

Le jour luit. Je ne crois qu'à mes dieux immortels
Qu'aucun effort n'arrête.
Mon âme est faite avec les sables et le sel
Des rives de la Crète.
Je ne crois qu'à Cybèle, à Minerve, à Junon,
Ce sont mes bonnes fées,
Je les vois, dans un soir léger du Parthénon,
D'un soleil d'or coiffées.

Je crois au jeune Pan, à la nymphe qui mord
Le printemps sur la rose,
Je crois aux voluptés et je crois à la mort
Qui finit toute chose.

Quand je mourrai, je veux qu'avec un soin pieux
On mette dans ma bouche
L'obole qu'il nous faut pour aborder les dieux
Sur la rive farouche.

Et puis je dormirai, d'un sommeil las, soumis,
Dans l'insondable abîme;
Je verrai près de moi mes dieux grecs endormis,
Effacés et sublimes.

Mais mon cœur n'ira pas s'isolant tout entier:
Je ne mourrai pas toute,
Je sais que sous le ciel ma vivante amitié
Continuera sa route.

— Je vous ai tant aimés, parfums, tiède clarté
De la moelleuse aurore,
Parterres fleurissants et sucrés de l'été,
Vague blanche et sonore!

Un tel élan ne peut être arrêté tout court,
C'est l'extase animée,
Ma tendresse pour vous dépassera mes jours
Et ma bouche fermée . . .[2] *(Les Éblouissements.)*

[1] Die Naivität der Sinnlichkeit ist durch einen humoristischen Zug unterstrichen; feierliche Reinheit der Form mildert die Erotik des Anfangs wie die leise Komik des Schlusses.

[2] Credo des heidnischen Naturalismus in betont griechischer Färbung. Es ist aber nicht mehr die innerliche Sicherheit dem Todesgedanken gegenüber vorhanden wie in *La Mort fervente*. Das Schwanken zwischen 11 und 21/22, die Angst um das persönliche Lebensgefühl in 29.

Digitized by Google

TU N'AS PU CROIRE A RIEN . . .

Tu n'as pu croire à rien, mais tu fus inquiet,
C'est là l'honneur humain et le regret des ailes,
Ton âme, façonnée aux choses éternelles,
N'a pu sans désespoir accepter ce qui est.
Pourquoi t'obstines-tu? Qui veux-tu qui réponde?
Laisse tomber tes bras, garde tes yeux ouverts,
On ne doit pas saisir, mais aimer l'univers.
Si fort que ton regard puisse tendre sa fronde,
Tu n'atteindras jamais que le muet désert
Des cieux distraits et fiers dont la clarté t'inonde.
N'interroge plus rien. Déjà voici la mort
Qui fait cesser soudain, sous ses paumes profondes
Habiles à briser tous les vivants ressorts,
Le monstrueux combat de l'esprit et des mondes . . .[1]

(Les Forces éternelles.)

AUS DEM «POÈME DE L'AMOUR»

CXXVII

Les cœurs purs et spirituels
Ne possèdent qu'un froid arome
Dont le fragile et faible baume
N'est ni divin ni sensuel.

Mais dans sa force qui réclame,
Dans son miracle de chaleur,
De raison, de fièvre, de pleurs,
Le corps seul témoigne pour l'âme.[2]

V. AKTIVISMUS

49. PAUL FORT[3]

NUAGES DU SOIR

1. L'heure a fait transparents les grands nuages roux: il n'est pas d'heure plus belle sur la plaine. Les nuages topaze s'ouvrent à des pluies d'or; le vent du soir les chasse et les ramène.

2. Le couchant frappe dans leur vol les clairs oiseaux, tous les oiseaux du jour, et c'est une pluie ardente et dorée qui voltige sur la houle tintante des grands blés.

[1] Der Jugendglaube, der naive Naturalismus zusammengebrochen. Resignation. Der Tod erscheint immer noch als Friedensbringer, jetzt aber auch als Würger (12—14).

[2] Trotzigste Betonung und Verteidigung der sinnlichen Liebe.

[3] *1872 (s. E. S. 81). Sämtliche Stücke wurden entnommen der *Anthologie des Ballades Françaises 1897—1920*, die auf 500 enggedruckten Seiten reichliche Proben, dazu eine Bibliographie und viele literarische Beurteilungen der bis dahin erschienenen 28 Bände von Paul Forts *Ballades Françaises* bringt.

Digitized by Google

3. Le couchant et le vent ont fondu leurs douceurs, mêlés les teintes aux senteurs.

4. Loin du soleil mourant, au fond du pur éther, glisse un cortège oriental. De longs rubis sanglants revêtent un empereur sous le balancement des hauts parasols d'or. Tout un peuple, derrière, vêtu de violet pâle, au bout de bâtons d'or agite des lanternes, où sont peints en argent les pavots du sommeil.

5. Avez-vous vu passer les griffes de la nuit? Dans le vent elles étaient d'or aussi . . . Et déjà les oiseaux sommeillent sur la plaine, les grands blés roux se penchent, et la lune s'éveille.

(Montagne, Forêt, Plaine, Mer, 1898.)

LES PREMIÈRES HIRONDELLES

1. Descendez, beaux oiseaux, pauvres tristes oiseaux, qui volez en criant au-dessus de ma tête. Abrités, par ce roc, de la foudre et des eaux, venez autour de moi crier dans la tempête.

2. Que nos plaintes mêlées retentissent au loin. Nos âmes vont mourir si le printemps ne vient. Criez! Vers l'orient criez, petites plumes! Je crie aussi ma peine et l'orient s'embrume.

3. Que n'êtes-vous un beau million d'ailes furieuses qui m'emporte au pays que vous avez quitté! Là d'éternelles fleurs ne cessent de flatter le printemps étendu sur la terre amoureuse.

4. Emportez-moi. Non! laissez-moi. Voici le ciel! J'ai blasphémé. Voici l'azur du ciel de France. Et, venant nous rejoindre avec l'azur immense, déjà toutes vos sœurs passent sous l'arc-en-ciel.

(Naissance du Printemps à la Ferté-Milon, 1912.)

LA VALSE DE L'OURSON

1. Ourson, ourson, prends peine, et danse avec ta chaîne et regrette le miel en regardant le ciel.

2. Tourne au son de la flûte et de l'accordéon, sans faire la culbute ou gare le bâton.

3. O cuisses fraternelles, ô poilu pantalon! ô bas noir de l'ourson, jambe soyeuse et belle!

4. O taille mi-dormante! ô pelotte valsante! ô col souple enroulé! ô museau muselé!

5. Dodeline, ample tête, ou gare à la baguette. Vêtement de fourrure, valse, danse en mesure.

6. Ourson, ourson, prends peine, et danse avec ta chaîne et regarde le ciel en regrettant le miel.

7. O bon nez écrasé, de larmes arrosé! ô poitrine, ô grand cœur, où donc est le bonheur?

8. Tourne au son de la flûte et de l'accordéon, sans faire la culbute ou gare le bâton.

Digitized by Google

9. O longues, longues pattes et que dore le jour, refermez-vous sans hâte pour étreindre l'amour,

10. bien aimer d'un seul coup, étouffant leurs trois cous, le montreur, le flûtiste et l'accordéoniste.

11. Ourson, ourson, prends peine, et danse avec ta chaîne et regarde le ciel en regrettant le miel.

12. Enroule une culbute et de large et de long. Roule, écrasant la flûte et cassant le bâton.

13. La foule avec des cris s'enfuit comme souris. Bras en l'air un ourson joue de l'accordéon,

14. s'en va dans la montagne — au son, au joli son — retrouver sa compagne, l'oursonne à son ourson,

15. ses parents, leurs petits, ses frères si gentils. Un coup de feu partit. Valsons au paradis.

16. Ourson, ourson, ta chaîne s'envole avec la peine. Goûte au soleil de miel en regardant le ciel.

17. Broute au son de la harpe et de l'extaséon, et fais des sauts-de-carpe au milieu des rayons!

(Chansons à la Gauloise 1919.)

LE ROMAN DE LOUIS XI.

Antoine Canard, dit de Lâtre, écuyer de l'écurie du roi, quittait précipitamment l'armée royale le 12 juillet, porteur d'une missive pour les habitants de Beauvais. C'étaient les remerciements du gracieux roi Louis XI à «ses très chiers et bien amés subgiets» pour leur vigoureuse, leur léonine résistance au duc Charles de Bourgogne, qui les assiégeait.

A ce faire, Charles n'avait rien gagné, sinon grand accroissement de déshonneur et honte. Toujours à l'assaut et toujours repoussé. Mais, si sa lance gaillarde en était émoussée, son robuste appétit s'en trouvait aiguisé.

Hélas! les vivres étaient dans Beauvais!

Et lorsqu'avec ses gens il grimpait à l'échelle, que leur jetait-on, dites-moi? — des poulets? non pas, — des radis? du beurre? vous êtes dans l'erreur, — des agneaux? des bœufs? plus souvent! — des fraises à la crème? des melons? des salsifis? fi! vous vous moquez! — On leur jetait du plomb fondu dans les prunelles; sur le nez, sous le nez des torches enflammées (comme roses écloses, bonnes à humer); et par tout le corps un joyeux pêle-mêle de meubles, de pavés, d'ardoises, de boulets, de crachats, d'os rongés, d'ordures variées, de petits clous, de grands clous, d'enclumes, de marteaux, de casseroles, de piots, de papinettes en fer, d'assiettes, de fourchettes, de poêles, de cuillers, d'encre, d'urine, de graisse et d'huile bouillantes, que sais-je? de tombeaux, de margelles, de cloisons, de gouttières, de toits, de clochers, de cloches, de clochettes qui tintinnabulaient gracieusement sur les têtes.

Digitized by Google

Que leur jetait-on encore pour ne point mentir?

Ah! maints objets moult contondants, tranchants, affûtés, effilés, en boule, en douille, grenus, cornus, en scie, en soc, de terre, de tôle, de pierre de taille, de fer, d'acier, arqués, hérissés, tordus, confus, tout mal fichus, moussus, rouillés, éraillés, en lanières, en coin, en creux, en crible, en croix, en cric, en croc, sonnants, crissants, sifflants et ronflants, faisant humph, ouf, louf, pouf, bring, sring, tringl, balaam, bottom, betting, batar, arara, raraboum, bul, bul, breloc, relic, relaps, mil, bomb, marl, broug, batacl, mirobol, pic, poc, quett, strict, pax, diex, mec, pett, sec, sic, soïf, flic, faïm, bric, broc, brrrrrr . . ., qui enfonçaient les crânes, élargissaient les nez, tricotaient les oreilles, écarquillaient les bouches, faisaient voler les dents, les doigts, les coudes, les bras, les mentons, les pommettes, mariaient les yeux, en dédaignaient l'omelette, désossaient les épaules, abrutissaient le thorax, décourageaient les cœurs, mettaient l'intrus au ventre, scrutaient une fesse puis l'autre, en tiraient faux boyaux, faisaient de couilles bouillie décevante, de cuisses cuissettes, de rotules billes et développaient les pieds ou coupaient l'homme en cinq, six, sept, voire.

Oui-dà, encore, que leur jetait-on?

Des cadavres, des injures, des merdailles et des flèches?

Bien mieux! (frissonnez avec moi) — des maisons. Et peu s'en fallut que, par-dessus la ville, on ne leur jetât la ville entière!

(Aus Buch XII. 1898.)

AUS «JEANNE D'ARC»

1. Jeanne écoutait, demi-tournée vers cet archange ou vers ces Dames, le cou modique et le doux nez vibrants et l'esprit hors de l'âme; rouge en son vêt (telle était Jeanne), manteau, cotte à la paysanne.

2. Au tremblement de la Pucelle, en s'étageant, l'un, l'une et l'autre, je dis des saules gris les hôtes, apparaissaient, parlaient du ciel, du roi, de Reims et d'Orléans, chaque matin de ses treize ans.

* * *

3. Quatre ans et plus (mais plus non guère) Michel, Catherine et Margot vinrent parler à la bergère, fût jour de pluie et d'escargots, fût jour d'azur et de blés d'or, ou de bourrasque, neige et mort,

4. vinrent parler (Michel haussant un glaive effroyable en sa main, les Saintes deux lys avenants) tant au Bois Chenu qu'au jardin, tant aux prés qu'au Château de l'Ile: Jeanne écoutait, sage et docile.

* * *

5. Qui donc vit choses advenir et qui d'abord n'y croyait pas? Son père Jacques. A vrai dire il goûtait le bon saint Thomas. Mais qui pouvait croire à tel gré Jeanneton? nuls ni le curé.

6. Or ce n'étaient fumées de fables ou «vues» que pour le visuel, ces beaux saints au toucher réels, et pour le nez moult agréables. Jeanne le dit sous la cornette à sa petite amie Hauviette.

Digitized by Google

7. Elle mit bas capuche et cotte et vêtit, d'un page nouveau, le pourpoint, les chausses, les bottes, les éperons et le chapeau; et dut un hongre aux siens amis Novelompont et Poulengy.

8. Ceux-ci, leurs valets, un archer, tel est son clan pour chevaucher. «Bonsoir! advienne que pourra!» dit Baudricourt. — «Fol qui rira: je me confie à mon Seigneur, aux Saints mes frères et mes sœurs.»

* * *

9. Longtemps vers eux, car ils sortirent de Vaucoulour au tard de nuit, les chiens de ferme se plaignirent, l'eau de la Meuse enfla son bruit, les chaînes hors des puits grincèrent et les arbres s'entrechoquèrent.

10. Nuits après nuits, sans débrider, fuyant tous les errants qui cognent pour France, Angleterre ou Bourgogne, ils furent par les cieux guidés . . . Aux nues Jeanne disait souvent: «Je vais délivrer Orléans.»

* * *

11. Sachez que par elle, Français, la chose advint, et sans doutance. Belle nouvelle! quand le sait le plus petit marmot de France; et que Jeanne vint à Chinon répondre des «si» à des «non».

12. Suivrai-je, ayant franchi le pont, la Lorraine aux royaux logis, entre Jean de Novelompont et le sire de Poulengy? Da! le roi qui cachait sa panse n'en eut pas moins sa révérence.

* * *

13. «Gentil roi, je vous mènerai couronner à Reims, qui que vueille! Orléans je délivrerai, devant que rougissent les feuilles.» Qui se rit d'une telle foi? Pas le moindre petit gaulois.

14. Et qu'un signe à lui révélé convainc ce Charles, mêmement que docteurs et cleres sont troublés par l'air divin de tes serments, Jeanne! . . . qui l'ignore ou s'en pique? Nul enfant de la République.

— —

(Jeanne d'Arc, Chant III. 1919.)

AUS «LA VICTOIRE DE LA MARNE»

— —

1. Au grand bal de la Mort où Joffre vous convie, qu'ils vont donc bien polker et mazurker, les Boches! Méditez en vos cœurs, soldats, l'instant est proche . . . Il y va de la France, il y va de sa vie!

2. Von Kluck et Wurtemberg s'arrêteront ici. Le kronprinz là, Saint-Gond lui tendra ses abîmes. Nos canons donneront, aux rendez-vous choisis, le ton bref que leur veut le généralissime.

— —

3. Ainsi: l'on est entré chez le voisin en rats, par la porte friable encor que la plus sainte, et l'on croit que jamais homme n'arrêtera cette ardeur? Hé! si fait: Joffre, un homme sans plaintes.

4. Brûle à présent, Maurupt! et que flamboie la Fère! qu'on doive à la Bellone horrible satisfaire! et que s'enlise, au fond des marais de Saint-Gond, le kronprinz imité de quatre cents canons!

Digitized by Google

5. que nos hameaux, nos bourgs enfument les batailles, que Foch ait tant de peine et de travaux Sarrail! que fondent les Anglais au cœur de la mitraille, puis vienne à la rescousse, en pénible attirail

6. d'autobus, de taxis, de camions, que vienne la grande inattendue, l'armée parisienne, cahin-caha — mais vienne! — ô général Boëlle, aider de Maunoury la victoire éternelle!

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

7. La Victoire en chantant nous ouvre la barrière, — Joffre aidant, si discret, — et le mieux, sapristi! c'est bien que, hors du bruit des trompettes guerrières, le froid diable a tout fait comme il a pressenti.

8. Sarrail, de Langle et Foch et Franchet d'Espérey, Maunoury, Villaret, de Lamaze et Dubail ont mérité la gloire, étant de la bataille. Mais vous, Joffre — ô héros que la France espérait,

9. vous qui l'avez ravie à son destin fatal, redressée en sa force, arrachée au trépas, *qui nous avez rendu la France, général*! que vous y consentiez ou non, dans ses Annales,

10. tous nos grands maréchaux vous céderont le pas![1]

(Poèmes de France 1916; datiert Septembre 1914.)

50. ÉMILE VERHAEREN[2]

L'EUROPE

Un soir plein de reflets et de nuages d'or,
Du fond des cieux lointains, rayonne au cœur d'un port
Léger de mâts et lourd de monstrueux navires;
L'ombre est de pourpre autour des aigles de l'Empire
Dont le bronze géant règne sur les maisons.
On écoute bondir, dans leurs beffrois, les cloches;
D'héroiques drapeaux pendent aux frontons proches,
Et la gloire en tumulte envahit l'horizon.

[1] *Nuages du Soir* ist rein symbolistisches Stimmungsbild. Die Sprache frei rhythmiert, aber häufig dem Alexandriner und immer strophischer Gliederung angenähert. — *Les premières Hirondelles* bedeuten eine Absage an das romantische Ferne-Verlangen: *Voici l'azur du ciel de France.* Die Form ist fast (für das Ohr ganz) regelmäßig; reimgebundene Alexandrinerstrophen. — *La Valse de l'Ourson* im Rhythmus des Volksliedes, durchweg kunstvoll gereimt. Kunst der Schilderung des Bären und seiner Bewegungen. Kunst der humorvoll herzlichen Teilnahme. (Aller «*Jammismus*» fehlt, es ist aber auch nicht der spöttische Gleichmut Lafontaines vorhanden.) — *Le Roman de Louis XI* lehnt sich humanistisch eng an Rabelais; dabei bleibt diese Anlehnung aber immer ein selbständiges und frohes Spiel. — *Jeanne d'Arc* (regelmäßige gereimte Strophen) als Volksheldin im Ton des Bänkelsangs volkstümlich geschildert. Humorvoller Anteil, fast wie in der *Valse de l'Ourson.* Keine primitivistisch vorgetäuschte Naivität sondern bewußter Abstand (13: *Qui se rit d'une telle foi?*). — *La Victoire de la Marne* überträgt den Ton des mittelalterlichen historischen Volksliedes auf die Gegenwart.

[2] 1855—1916 (s. E. S. 82). — *La Multiple Splendeur* 1906. — *Les Ailes rouges de la Guerre* 1917.

Digitized by Google

Et c'est l'heure où le songe et l'effort se confondent,
Où l'on s'attarde, en regardant au loin la mer,
A rêver ce que sont et l'homme et l'univers
Grâce à l'Europe intense et maîtresse du monde.

Depuis cent et cent ans
Que le sang roule en son cœur haletant,
Toujours, malgré les deuils et les fléaux voraces,
Et les guerres criant la haine à travers temps,
Elle éduqua ses races
A ne jamais planter
Les arbres de leur force et de leur volonté
Que dans le jardin clos des réalités sûres.
Clairvoyance, méthode, ordre et mesure;
Routes dont nul brouillard ne dérobe le bout;
Gestes clairs, dans la tâche âprement poursuivie
Au long des rameaux clairs des vignes de la vie;
Calcul dans le travail universel qui bout;
Hâte, calme, prudence, audace,
Fièvre mêlée à la lenteur tenace,
O la complexe et formidable ardeur
Pour les luttes et les conquêtes
Que l'Europe gère en sa tête
Et thésaurise dans son cœur!

Elle est partout présente
Et agissante,
Les yeux hallucinés par les rouges trésors
Qu'en leurs replis obscurs, profonds et méandriques,
Les montagnes d'Asie et les forêts d'Afrique
On ne sait où, là-bas, lui réservent encor.
Les arbres violents des forêts millénaires
Inclinent vers ses mains leurs fruits délicieux:
Les poings de leurs rameaux semblent tordre les cieux
Et leur front ferme et haut se buter aux tonnerres.
Au cœur des archipels, elle explore des îles
Dont le sol est strié d'amiante et d'argent
Et dont les grandes fleurs, aux vents des soirs, bougeant,
Lui présentent leurs sucs ou leurs venins dociles.
Les monts sont perforés et les isthmes fendus
Pour que des chemins d'eau moins longs et moins perdus
Joignent entre eux les ports merveilleux de la terre.
Même la nuit et ses étoiles feudataires
Collaborent, là-haut, avec leurs feux unis,
A la marche tranquille, énorme et solitaire,
Des grands vaisseaux pointant leur cap sur l'infini;
Et les marchands de Londre et les courtiers d'Hambourg,
Et ceux qui sont partis de Gêne ou de Marseille,
Et les aventuriers que l'audace conseille,
Et les savants hardis et les émigrants gourds,
Tous, où qu'ils débarquent, passent, luttent, s'installent,
Confient aux sols nouveaux des plus lointains pays,
Avec leur fièvre active et leur travail précis,
Le grain qui fit fleurir leur âme occidentale.

Digitized by Google

O ces héros d'Europe armés de vouloirs clairs,
Actifs dans le triomphe, adroits dans les revers,
Cerveaux dominateurs de forfaits et de crimes,
Mains agraffant l'espoir à la force unanime,
Constructeurs éblouis des tours de l'avenir
Où les pierres d'argent des plus fermes idées
Brillent, de vent, d'espace et de feux inondées,
Sont-ils géants par leur ardeur à tout unir!
Ils s'oublieraient eux-mêmes en leur œuvre féconde,
N'était qu'au Nord, là-haut, sous les brumes profondes,
Les banques de Glascow, d'Anvers et de Francfort
Guettent toujours, avec leurs yeux de fièvre et d'or,
Leurs gestes de chercheurs dispersés sur le monde.

La terre immense et riche et prodigue, la terre
Vivante est à celui qui la détient le mieux
Et la dompte, sous son effort victorieux,
Comme un cheval fumant cabré dans la lumière.

Et l'Europe qui modela au cours des temps
La fruste Océanie et la jeune Amérique,
Avec les doigts savants de sa force lyrique,
Poursuit, comme autrefois, son travail exaltant.
Les grands lacs lumineux des Congos noirs la tentent,
Les vieux déserts semés d'oasis et de tentes,
L'équateur rouge et ses flores d'or éclatant.

Devant le masque cru des féroces idoles,
Elle apporte soudain de nouvelles paroles,
Elle déplie en des âmes mornes encor
L'aile obscure qui soutiendra leur prime essor
Et sur des fronts étroits et durs que rapetisse
L'esclavage, la peur, l'effroi, la cruauté,
Sa main fait lentement, mais sûrement flotter
Quelque rêve futur qui serait la justice.

(La Multiple Splendeur.[1]*)*

---

[1] Das Gedicht beginnt als symbolistische Träumerei. (Stil: *La gloire en tumulte...* die bewegte Allegorie.) 9—12. Überleitung zur Reflexion; das Thema ist ausgesprochen in *L'Europe intense*, das willenshaft angespannte Europa. Verhaeren schildert diese Anspannung als eine äußerste Leidenschaft der Weltbeherrschung. Europa mit den „halluzinierten Augen" (34), dem „Fieber der Tat" (59), der „lyrischen Kraft" (80), der „exaltierenden Arbeit" (81). Zugleich aber wird Europa gepriesen als das Land *des réalités sûres*, des klaren, geordneten Denkens (20/21.) Die Phantasie des Dichters vergegenwärtigt sich in rascher Bilderfolge, in einzelnen markanten Zügen, die Vielfältigkeit der europäischen Arbeit und ihres Besitzstrebens. Bisweilen treten an Stelle der Bilder oder der Einzelcharakteristika bedeutungsschwere Eigennamen (71). Krönung des Gedichtes: Europa als Kulturbringerin, an der Verwirklichung des Zukunftstraumes arbeitend, *qui serait la justice* (78—92). — Dem Inhalt, der Enthusiasmus und Ordnung gleichermaßen verherrlicht, entspricht die metrische Form. Mehrmals wechselnde Verslängen. Vorwiegend der Alexandriner, pathetisch und schwungvoll. Überall Reimbindung, aber wechselnd in der Anordnung.

Digitized by Google

MON AME, ELLE EST LA-BAS . . .[1]

Mon âme elle est là-bas,
Mon âme en joie et en alarmes,
Elle est là-bas
Où l'on s'élance, où l'on se bat,
Mon âme elle est là-bas,
Dans les clameurs et dans les armes.

Elle s'exalte et pleure et rit au long du jour.
L'annonce des combats lui est lueur et flamme;
Mon âme
Au long des heures et des jours,
N'est plus qu'une pensée et n'est plus qu'un amour,

Mon âme? — elle est ardente et rayonnante.
Elle fouille sa mémoire
Pour y ressusciter l'orgueil enseveli
De la légende et de l'histoire.
Elle est ardente et frissonnante;
Elle se cache et se blottit
En vos grands plis,
Drapeaux, qui promenez sur le monde la gloire.

Elle guette votre venue,
Tambours qui débouchez du fond de l'avenue,
Battants au clair, dans la lumière.
Mon âme? — elle sonne et vibre tout entière
Au rythme de vos pas,
Soldats,
Qui chantez en passant vos chansons familières.

Mon âme? — elle est déjà
Là-bas,
Dans la clarté de la victoire,
Tout lui devient ou signe ou geste évocatoires.

Elle est volante au vent
Vivant
Qui frôlera le front
De ceux qui reviendront,
Avec l'épaule en sang ou la main mutilée,
Des corps à corps de la mêlée.
Elle est l'ardeur, elle est la foi.

Elle trépide et crie et follement acclame,
Car l'avenir lui parle et lui chante à la fois,
Et pleurante d'émoi,
Elle écoute, mon âme!

(Les Ailes rouges de la guerre.[1])

[1] Inhaltlich ist der gleiche leidenschaftliche Zukunfts- und Entwicklungsglaube gegeben, wie in den Gedichten des Friedens und des sozialen Fortschritts: *ardeur* und *avenir* sind auch hier die Leitworte (V. 37 und 39). Die *ardeur* wird aber ausdrücklich nicht durch unmittelbares und körperliches Eingetauchtsein hervorgerufen. Die Kämpfe spielen sich in verschwimmender Ferne, *là-bas*,

Digitized by Google

51. JULES ROMAINS[1]

PRÉFACE

O ville, il va paraître en toi, mon pauvre livre.
Ce ne sera d'abord qu'un tas dans la pénombre,
Un paquet lourd le long de la muraille, ayant
La carrure des blocs que portent les fardiers
Et l'odeur de la terre où la pluie est tombée.

Un jour, quelqu'un viendra dans l'arrière-boutique;
Il défera les nœuds et fendra les papiers.
Les volumes, gardant la morsure des cordes,
Laisseront peu à peu, par secousses vivantes,
Tous leurs feuillets se dilater pour s'emplir d'air;
De petites rognures blanches voleront
Comme d'un vieux bouquet de reines-marguerites;
Le livre comprendra que ce n'est plus la nuit,
Et des piles, enivrées, crouleront à terre.

Puis on les mènera bien loin les uns des autres;
Ils bondiront au creux des voitures à bras;
Ils te traverseront, et tu n'entendras pas
Leur rumeur pourtant plus sonore que les eaux.

On les mettra debout au coin des étalages,
Peut-être, au dernier rang, cachés jusqu'à mi-corps,
Et penchés en arrière comme des mourants.

Tu ne le sauras pas. Tes hommes passeront;
Leurs yeux ne verront pas les mots que j'ai voulus.
Le livre chantera comme un nid dans les ronces,
Tes foules passeront comme des bœufs fourbus.

Rien ne sera changé, rien n'existera mieux.
Tes rythmes resteront des couleuvres aveugles;
Et l'onde que les roues font jaillir des essieux,
L'âme qui suinte entre les groupes et les salles,
Entre les mouvements et les murs, comme avant
Les ruisseaux du désert se perdront dans les sables.

---

ab; sie werden von Verhaeren nur seelisch „evoziert", nur seine Seele hört die Trommeln, sieht die Fahnen. Dadurch wird ihr kriegerischer Rausch reiner, dichterischer und intensiver. — Formal baut sich das Gedicht klangmäßig auf Trommelwirbel und Herzschlag auf, rhythmisch auf dem Wechsel zwischen jagender Atemlosigkeit und tiefen Atemzügen einer begeisterten Zuversicht. Der kurze A-Laut des Trommel- oder Herzschlags *(bas, bat, soldat, pas, déjà)* kehrt immer wieder und bildet einen ständigen Gegensatz zu dem volltönigen a in *âme*. Überwiegen des Musikalischen über Gedanken und Bilder: Gedanken, Bilder, Worte werden gesangsartig wiederholt. Höhepunkte der Begeisterung und Ruhe der Zuversicht sind im Alexandriner festgehalten.

[1] Pseud. für Louis Farigoule, *1885 (s. E. S. 83). — *La Vie unanime* (*Poèmes* 1904—1907) 1908; *Odes et Prières* 1913; *Europe* 1919.

Digitized by Google

Il y aura des familles dans les maisons;
Et des couples montant les escaliers noueux,
Où coule et redescend comme aux veines d'un arbre
Ce que la chair a fait de pleurs avec le jour;
Des femmes qui seront accoudées aux fenêtres;
Des fillettes qui danseront sur les trottoirs;
Et, recroquevillés au vent des carrefours,
Des rassemblements noirs qui craindront de mourir.

Rien ne sera changé à cause de mon livre.

Pourtant ta conscience y sera, dans mon livre;
Tu la tiendras, toute petite, en le tenant;
Est-ce qu'une tiédeur, est-ce qu'un battement
Ne traversera pas la couverture jaune?
Ne sentiras-tu rien de chaud contre ta paume,
Rien qui palpite en soulevant ses plumes,
Rien qui te fasse deviner ce que tu tiens?

Tu seras dans la nuit et devant le miroir
Sans trouver le volet de la lanterne sourde,
Et tu ne verras pas la forme de ta vie.

Toi,
Qui depuis tant d'années et tant d'âmes humaines
As bousculé tant de matière, hérissé
Tant de forces pour les darder pointe sur pointe,
Et jeté, comme des lassos qui t'échappaient,
Tant de fluides au cou des atomes sauvages;
Sans avoir pu donner en échange aux nuages
Dont tous tes paratonnerres suçaient la foudre,
Aux forêts que sécha l'haleine de tes foules,
Autre chose qu'une fumée sur une usine,
Un sifflement après une locomotive,
Une clameur en sang traînée par les cheveux,
Un tremblement de fil sur les poteaux nerveux,
Et le soir un reflet rouge contre la nuit,
Je te donne ton âme, est-ce que tu en veux?

* * *

Méfie-toi; les temps viendront;
Il faudra plus d'un hiver
Pour le tuer tout, mon livre.
Car je fige autour de lui
Une membrane
Diaphane et dure
Comme du verre.
Il n'a besoin
Ni d'eau, ni d'air,
Ni de soleil.
Fais balayer
Ta neige sale
En tas sur lui,
Ou crache-le

Digitized by Google

Comme une cendre;
Il est pareil
Aux spores en route dans le vent,
Sur qui la mort referme les mains
Sans les prendre,
Et qui plus loin, au milieu d'un roc,
D'un lac, d'un fumier ou d'une chair,
Continueront la chair des microbes.

* * *

Un soir quelqu'un dans une chambre
Aura lu ce que j'ai pensé,
Et la lampe tiendra les mots
Sous la pointe de ses rayons,
Comme un butin sous les épées.

Il marchera vers la fenêtre
Et l'ouvrira pour voir la ville.

Quelqu'un en haut d'un omnibus
Malgré les soubresauts des roues
Lira mon livre, tous les mots
Entreront les uns dans les autres.

Une nuit de Juillet, quelqu'un
S'allongera dans son lit frais
En songeant qu'il a lu mon livre;
Et comme alors il y aura
Un sifflement de train au nord,
Le cœur de l'homme, soulevé,
Refusera de s'endormir.

Dans le train qui sifflera vers le nord
Un homme lira près de la portière;
La vitesse échauffera le poème;
Il prendra feu, il étincellera;
Le souffle du train lui fera des flammes;
Les coups de piston secoueront les vers
Comme des torches brandies à la course.

Et des hommes, plus tard, n'ayant pas lu le livre,
Sauront mystérieusement ce que j'ai dit.

Ville, tu connaîtras la vague inquiétude
D'une femme aux paumes moites, aux yeux brillants.
Puis le malaise t'emplira en tournoyant,
Et tu croiras que l'on arrête tes voitures.

Tu trembleras alors de ma vieille morsure;
Ta chair fermentera, tu seras enragée,
Et sur tes membres mous que je mords, hein! pourtant?
Tu ne trouveras pas la trace de mes dents.[1]

(Vorrede zu La Vie unanime, datiert 1907.)

[1] Grundvorstellungen der „Vorrede": Das Buch ein lebendes Wesen (14, 21 *enivré, mourant*). — Die Stadt ihres Lebens unbewußt. Solange R.s Buch nicht seine Wirkung tut, lebt die Stadt nicht „besser" (stärker, bewußter,

Digitized by Google

. . . ET DE N'ÊTRE PLUS MOI

Je ne vis plus ou presque plus;
Si je vis, je ne le sens plus,
Et j'en suis joyeux tout de même.
Car entre ses doigts innombrables
La ville a déchiré mon âme
Comme une feuille de papier.
Pris par le vent des carrefours,
Les morceaux s'envolent et tombent
Sur le trottoir, parmi les hommes
Qui les emportent sous leurs pieds.[1]

(La Vie unanime.)

AUS «LOIN»

Je suis libre. L'espace immense est ma cuirasse;
Je possède à moi seul l'air vierge que j'embrasse;
Les arbres me saluent de leurs rameaux pliés,
Et le vent vagabond vient me lécher les pieds.

Je ne suis plus un être englué dans sa race,
Et j'ai cassé les clous qui me rivaient l'esprit.
Et je montre aux rochers, aux feuilles, aux écorces,
L'homme, écume d'argent qui couvre et qui fleurit
Le ruissellement noir des forces.

J'ai repris l'attitude auguste et naturelle
Du vivant qui résume et complète la vie;
Les herbes, à genoux devant moi, glorifient
Mon âme solitaire élargissant ses ailes.

---

einheitlicher als zuvor); ihre Rhythmen sind „blinde Nattern" (26, 27), ihre Bewohner, ihre Gruppen haben keine einheitliche Seele. — „Dennoch wird dein Bewußtsein in meinem Buche leben" (41); d. h.: in mir bist du als bewußte Einheit, als die Seele, die Persönlichkeit *Ville* erfaßt, und etwas von dieser Lebenswärme wird durch den gelben Umschlag dringen. Du wirst „vor dem Spiegel" deiner „Lebensform" stehen, wirst sie noch nicht sehen, aber doch vielleicht ahnen (48—50). Du bist mit all deiner Lebenskraft ein unbewußtes Wesen; ich will dich mit einer Seele beschenken (51—65). — Bis hierher ist der freie, meist reimlose, aber immer reichlich mit „Akkorden" geschmückte Vers im wesentlichen Alexandriner, ruhig und ausschwingend. Jetzt folgen kurze heftige Rhythmen: die Angst, wirkungslos zu bleiben; das trotzige Bewußtsein der eigenen Lebenskraft und schließlichen Unwiderstehlichkeit. (66—87.) — 88—112: Die allmähliche Einzelwirkung des Buches. 113—114: Der Buchinhalt hat sich *mystérieusement* auch der Nichtleser, der Menschen überhaupt, bemächtigt. Damit ist die Stadt beseelt, ihr ist ein gemeinsames Lebensgefühl, dasjenige des Buches, des Dichters aufgezwungen. Der Zwang wird überstark betont: die Stadt trägt eine Bißwunde und ist mit Raserei infiziert (119/20) Die beiden Schlußverse mildern diese Wildheit ins Freudige, fast ins Humoristische.

[1] In der *Préface* ist der Unanimismus ganz aktivistisch aufgefaßt: der Dichter zwingt der Stadt sein Bewußtsein von ihr als ihr eigenes Lebensgefühl auf. Hier ist mehr die Hingerissenheit des Individuums durch ein Ganzes betont. (Mehr Nähe zu Verhaeren.)

Digitized by Google

Je brandis mon vouloir et mes poings sans heurter
La muraille, l'idée ou la chair défendue;
Ma conscience unique éclaire l'étendue.
Et mon isolement me fait illimité.[1]

(La Vie unanime.)

ODE

Il ne fait pas jour encore
Que je suis à la fenêtre;
L'espace enivré de pluie
Se dilate comme un cœur.

Je ne sais quel coup de joie
A dérouté le sommeil;
Me voici, maître d'un corps,
Et prêt à toute grandeur.

La maison est ébranlée
Par un souffle, par un cri;
L'ombre coule, à droite, à gauche,
Avec la force des fleuves.

Quel laurier, dieux de la terre,
Allez-vous mettre en passant
Sur les tempes du poète
Qui s'est si bien éveillé?[2]

(Odes et Prières, L. III, 15.)

TROISIÈME PRIÈRE A UN GROUPE

Je suis là; laisse-toi saisir sous les épaules;
Je suis le bon nageur et j'ai plongé vers toi;
Je te soulève; allons! Ne fais pas de sursauts!
Laisse-moi t'arracher du fond de cette eau verte.

Je t'ai haï d'abord de te voir là-dessous;
Mais ton âme a soudain remué, pauvre groupe;
Car elle avait senti la chaleur de mon souffle
Qui réveille les dieux en passant sur leur front.

Ne me résiste plus; nous monterons ensemble.
Tu seras dieu comme les autres; mais oublie
Les hommes que tu fus par la chair et le sang!

Ce n'est pas toi, plein le salon. Tu n'as pas ri,
Pas parlé. Tout est noir. Il n'y a pas de lampe.

Nous montons enlacés dans l'axe de la nuit.[3]

(Odes et Prières.)

[1] Umfassendster Ausdruck der unanimistischen Philosophie. Der Mensch in seiner völligen Freiheit (dessen Wollen sich nicht stößt an „Mauer, Idee, Fleisch", an den Verboten, den Umgrenzungen des Staates, des Religions- und Sittengesetzes — 14, 15: Einfluß des Symbolismus!), ist Herr über die Natur, als ihr Bewußtsein. In seiner gänzlichen Isolierung ist der Mensch unbegrenzt (17); als Mensch schlechthin, abgetrennt von allen Beschränkungen auf seine „Rasse" und deren Denken (5,6), in der Erhabenheit seiner ursprünglichen Haltung (10), ist er die Seele der gesamten Natur.

[2] Diese Strophenform (gleichmäßige Vierzeiler aus kurzen Versen, reimlos mit vielen „Akkorden" ist die eigentliche Odenstrophe der Unanimisten geworden. — Die doppelte Haltung des Unanimisten: Hingabe an die belebte Natur und Wille, sie von sich aus zu prägen.

[3] Hier ist das aktivistische Moment einseitig betont. Der Dichter beseelt die Gruppe. Er macht sie zu einer Gottheit — aber nun ist sie auch nicht mehr der Salon mit seinen lachenden und plaudernden Einzelmenschen.

Digitized by Google

AUS «EUROPE»[1]

1

Europe! Je n'accepte pas
Que tu meures dans ce délire.
Europe, je crie qui tu es
Dans l'oreille de tes tueurs.

Europe! Ils nous ferment la bouche;
Mais la voix monte à travers tout
Comme une plante brise-pierre.

Ils auront beau mener leur bruit;
Je leur rappelle doucement
Mille choses délicieuses.

Ils auront beau pousser leur crime;
Je reste garant et gardien
De deux au trois choses divines.

(Schluß des Abschnittes II.)

2

Rue Montmartre, Rue Cannebière,
Oxford Circus, Rue Frédéric,
Je vous désigne nommément!

Que faites-vous? Qu'attendez-vous?
Qui donc a dompté votre force
Et stupéfié votre sang?

Il faut que l'on vous réveille, foules de joie.

Naguère vous teniez, ignorant les étoiles,
La plus haute existence, et le plus haut pouvoir.
L'Europe était votre rumeur. Sous vos bitumes
L'esprit des dieux futurs faisait un bruit de source.
Toute la lumière du monde, que fut-elle
Qu'une nappe d'éclairs oscillant entre vous?
Maintenant vous gisez dans un sommeil vassal.
Quelqu'un de monstrueux vous remplace à lui seul
Qui fait de votre chair l'ordure de son ventre.

Je vous appelle, libres foules,
Vous toutes en qui j'ai brûlé!
Vous toutes, flammes éphémères
Que convulsait le vent d'été,
Ou grandes torches qui tentiez
Une naissance de soleil.

[1] Europa ist als die Menscheneinheit genommen, die gemeinsam eine Kultur geschaffen und sich zu „zwei oder drei göttlichen Dingen" (I 12, 13) bekannt hat. Die „freudigen Massen", die „freien Massen", mit denen der Dichter vordem eins war (*vous toutes en qui j'ai brûlé*, II 18; vgl. R.s berühmte Ode an das Theaterpublikum), und zwischen denen die Zukunft heranwuchs (*L'esprit des dieux futurs* II 11; vgl. Verhaerens *Europe*), sind nun im „knechtischen Schlaf" befangen (II 14), und an ihrer Stelle herrscht ein Tyrann, der sie verschlingt. (Worunter der regierende Kriegsgeist schlechthin verstanden ist.)

Digitized by Google

Foules du train et du théâtre,
Du café et du music-hall;
Foule de Hyde-Park en Mai.
Foule du Lido en Septembre;
Foules du port et du navire;
Foules de l'Europe vivante;
Foules contraires à la mort!

Je vous répète qu'il est temps.

(Schlußgedicht des Europa-Bandes.)

52. GEORGES CHENNEVIÈRE[1]

RUE

C'est une rue étroite et sans maisons,
Entre des murs qui ne s'égayent qu'au printemps,
Lorsqu'ils sont couronnés de feuilles.

Elle a les couleurs du temps et du ciel.
On la traverse, comme on passe une rivière,
Sans la suivre autrement qu'en rêve.

Elle n'est sur le chemin de personne.
Elle est faite pour des baisers au crépuscule
Et pour de calmes jeux d'enfants.

Mais elle débouche là-bas
Sur une place qui chaque nuit ressuscite
Et rougeoie aux lueurs des bars
Comme le four d'un boulanger.

C'est alors que je t'aime, humble rue orpheline,
Quand tu t'épanouis en une âme de feu,
Et que, blotti dans toi comme sous un tunnel,
J'aperçois tout au bout un monde lumineux,
Où chaque mouvement, chaque ligne et chaque être
Sont si clairs à mes yeux qu'ils semblent m'obéir.

Voici quelqu'un qui sort d'un bar et qui s'arrête
Pour regarder le ciel avant d'aller dormir.
Salut à toi, mon frère! Il fera beau demain.
Le tronc des arbres luit comme de la chair nue.
Un cheval passe, et le pavé de l'avenue
Rend un son gai que j'aime et que je n'entends point.

Le désir et le temps se sont évanouis,
Et je me sens monter dans l'air frais que je hume.
Gloire à vous sur la terre, ô choses de la vie,
Si, du parvis obscur où j'accède en tremblant,
Je puis, vainqueur du charme adorable des formes,
Contempler un instant votre interne splendeur!

[1] 1884—1927 (s. E. S. 84). — *Poèmes* 1911—1918.

Digitized by Google

Vais-je goûter, o monde, à ton éternité?
L'amour que je détiens n'attend plus que ton signe,
Est-ce toi, vérité, qui es là, près de moi,
Mêlée à ce silence où je n'ose bouger,
De peur d'effaroucher le méfiant secret
Que je flatte des mains sans pouvoir le saisir?[1]

(Poèmes.)

53. CHARLES VILDRAC[2]

ÊTRE UN HOMME[3]

Voici un petit chat qui joue,
Voici une fontaine qui coule,
Voici un homme qui fend du bois:
Tu peux bien t'arrêter comme les enfants . . .

Avec les badauds accoude-toi
Au parapet du pont,
Pour voir le petit remorqueur fébrile
Qui conduit le cortège impotent des longs chalands,
Qui tire désespérément sur sa laisse et entraîne
Ces mendiants aveugles à la file.

Voici sur ton chemin un petit enfant
Qui se traîne à plaisir dans la boue
Et qui souille ses mains et ses joues
En parlant son langage de petit enfant;

Ne va pas t'éloigner et murmurer:
— Laissons cela aux femmes.
Mais relève l'enfant sans qu'il pleure
Et sache lui parler comme on raconte et doucement,
— Comme si tu étais un vieux grand-père —
En essuyant frimousse et menottes.

Dans la rue nocturne et obscure,
Voici un pauvre vieil homme saoul
Qu'un policier massif accule contre un mur
Et sourdement bourre de coups
Par un besoin de bête méchante.

Oh! ne dis pas, comme voudrait ta peur:
— Laissons cela aux malfaiteurs!
Et va donner des poings . . .

---

[1] In Form und Inhalt Verwandtschaft mit Romains, ohne dessen Aktivität und Bestimmtheit. Betrachtung des Lebens von der stillen Seitenstraße her. Zaghaftigkeit in der Hingabe an das All und im Glücksgefühl. Dem entspricht eine symbolistische Verschleierung.

[2] *1882. Pseud. f. Ch. Messager (s. E. S. 84). — *Livre d'Amour* 1913. — *Chants du Désespéré* 1921.

[3] Der freie Vers in Romains' Art. Der Unanimismus ist hier zur schlichten und liebevollen Anteilnahme an allen Menschen geworden. — (W. Küchler, Deutsch-französ. Rundschau 1928/2, charakterisiert Vildrac als den Dichter „der unscheinbaren Alltäglichkeit", der „sich nicht vor dem Banalen scheut".)

Digitized by Google

S'il advient que tu fasses un bout de route
Avec un homme des chantiers
Et que vous causiez en marchant coude à coude,

Pour ne pas le gêner ni l'irriter,
Il faut savoir parler les mots noueux,
Il faut pouvoir montrer des mains rudes,

Et marcher en faisant sonner tes talons
Et en roulant du torse et pliant les genoux
Comme si tu avais aussi des souliers lourds . . .

Et si tu vas un jour chez ceux qui ont l'or
Et qui tiennent leur tête en arrière
Pour regarder la terre d'un peu plus haut,

Si tu vas chez ceux et celles qui peuvent
Sans que leur voix se trouble ordonner qu'on les serve,
Pour qu'ils puissent t'honorer parmi les leurs,
Fais baisser leurs yeux avec tes yeux.

* * *

Va, ne sois pas gêné de laisser paraître en toi
La jeune fille et la mère que fut ta mère,
L'enfant que tu étais et qu'à jamais tu demeures
Et tous ceux-là qui sont à ta base confuse;

Et aussi tous ceux-là sur lesquels en passant
Tu as appuyé avec tes yeux,
Jusqu'à prendre et garder leur empreinte.

Il ne faut abdiquer aucun de tes visages,
Il faut encore apprendre beaucoup de visages,
Il faut pouvoir beaucoup de façons d'hommes,
Pour être mieux et plus totalement un homme;

Un homme dont la vie rayonne large et loin,
Qui ne s'écarte de personne ni de rien,
Et respire à son aise dans toutes les maisons.

(Livre d'amour.)

RELÈVE

A notre place
On a posé
Des soldats frais
Pour amorcer
La mort d'en face.

Il a fallu toute la nuit pour s'évader.
Toute la nuit et ses ténèbres
Pour traverser, suant, glacé,
Le bois martyr et son bourbier
Cinglé d'obus.

Toute la nuit à se tapir,
A s'élancer éperdument,
Chacun choisissant le moment,
Selon ses nerfs et son instinct
Et son étoile.

Digitized by Google

Mais passé le dernier barrage,
Mais hors du jeu, sur la route solide,
Mais aussitôt le ralliement
Aux lueurs des pipes premières,

Dites, les copains, les heureux gagnants,
Quelle joie titubante et volubile!

Ce fut la joie des naufragés
Paumes et genoux sur la berge
Riant d'un douloureux bonheur
En recouvrant tout le trésor;

Tout le trésor fait du vaste monde
Et de la mémoire insondable
Et de la soif qu'on peut éteindre
Et même du mal aux épaules
Qu'on sent depuis qu'on est sauvé.

Et l'avenir! Ah! l'avenir,
Il sourit maintenant dans l'aube:
Un avenir de deux longues semaines
A Neuvilly dans une étable . . .

* * *

Ah! les pommiers qui sont en fleurs!
Je mettrai des fleurs dans mes lettres.
J'irai lire au milieu d'un pré.
J'irai laver à la rivière.

Celui qui marche devant moi
Siffle un air que son voisin chante;
Un air qui est loin de la guerre:
Je le murmure et le savoure.
Et pourtant: les tués d'hier!

Mais l'homme qui a trébuché
Entre les jambes de la Mort
Puis qui se relève et respire
Ne peut que rire ou sangloter:
Il n'a pas d'âme pour le deuil.

La lumière est trop enivrante
Pour le vivant de ce matin;
Il est faible et tout au miracle
D'aller sans hâte sur la route.

Et s'il rêve, c'est au délice
D'ôter ses souliers pour dormir,
A Neuvilly, dans une étable.[1])

(Chants du Désespéré.)

[1] Die Freude an seiner vierzehntägigen Lebenssicherheit *à Neuvilly dans une étable*. Der verzweiflungsvolle Zustand ist durch die Jämmerlichkeit dessen ausgedrückt, was dem abgelösten Soldaten als ein Glück vorschwebt (doppelte Schlußstellung: 33/34 und 53/54), und worüber er die „Toten von gestern" vergißt. — Auch hier das Einfache des Tones und des Themas; keine hervorragende Aktion sondern eine Alltäglichkeit des Krieges. (Wesentlich schlichtere Darstellung als bei Barbusse und selbst bei Dorgelès!)

Digitized by Google

54. GEORGES DUHAMEL[1]

ÉLÉGIE III[2]

Soir où je n'attendais personne, tu t'achèves,
Soir où nul n'est venu de ceux que je n'attendais pas.

Tu montes vers le plus silencieux de la nuit,
Soir solitaire, ô promontoire au milieu du sommeil!

Rien que le pouls de la montre filtrant le monde,
Rien que la tasse vide où j'ai bu seul, et ce papier.

Voici mon âme sans courage, et les murailles,
L'espace familier que je ne comble pas toujours.

Voici la paix de ma poitrine abandonnée,
Et cette odeur, dans l'air, du tabac que j'ai fumé seul.

De quelle pierre noire et blanche te marquer,
De quel signe amical, minute solennelle
Où j'ai connu que la jeunesse nous quittait?

Deux parts seront coupées dans le temps de ma vie;
Cette minute est une encoche sur la taille
Où l'on marque au couteau les dépenses du pain.

Il y aura deux parts dans la suite des jours:
Il y aura tout ce qui fut avant ce soir,
Et tout ce qui doit être au delà de ce soir.

Puisque l'âge est venu me visiter dans ma retraite,
Je veux bien, je veux bien tendre un flanc découvert
Et recevoir, ce soir, la première blessure. *(Élégies.)*

ÉLÉGIE VII[3]

Marcher était bon, dans les sentes
Peuplées de souvenirs guerriers.
O plaisir saisi dans la brume
A longs pas, près du garçon noir!
O grandeur de l'adolescence
Dans les forêts, au pays d'est!

Il portait un nom merveilleux
Que je ne saurai plus jamais.
Il connaissait chaque renard
Aux accents de son cri nocturne.

[1] *1884 (s. E. S. 84). — *Élégies* 1920.

[2] Die metrische Form ist der maßvoll freie Vers, den Duhamel und Vildrac in ihren *Notes* verfechten: starke „rhythmische Konstanten". Die vollkommene Schlichtheit des Tons erinnert an Vildrac, die Müdigkeit an Chennevière.

[3] Den *gloires animales* (51) steht romantische Sehnsucht und Einsamkeit gegenüber. Unanimismus (wie in der *Confession de Minuit*) ist hier noch kaum zu spüren. Aber die Form (Versmaß und sachlich unverschleierter Ausdruck) weist auf die *Abbaye*-Gruppe hin.

Digitized by Google

Et son regard était expert
Aux mouvements secrets de l'ombre.

Il nous quittait, après minuit,
Pour des conquêtes inconnues,
Et le sifflement de sa bouche
S'éloignait dans les prés trempés.
Marcher était bon, dans la brume
Étoilée d'un âcre tabac.

Mais manger était un autre plaisir
Au pied d'un hêtre à l'écorce luisante,
Au pied d'un fût viril et longuement musclé.
Forts aliments de ces saisons farouches,
Vous n'étiez pas que l'énergie d'un jour,
Et ton odeur, repas sur la montagne,
S'attache encore à tout ce que je mange.

Nous buvions dans un pot d'argent
Un vin végétal et vivant,
Et la rivière Savoureuse
Tordait un grondant écheveau
Mêlé depuis à mes pensées.

Qui donc osera m'assurer
Qu'à cette heure où le temps s'apaise
Pour l'éternelle nuit d'hiver,
La Savoureuse coule encore
Ailleurs qu'au fond de mon poème?

Manger était chose de l'âme
Cependant qu'au-dessous de nous
L'armée solennelle des pins
Donnait l'assaut aux pentes rudes.

Et parfois, au milieu du jour,
Alors que le maître soleil
Regarde en face la campagne,
J'ai pu m'allonger sur la terre,
Le visage dans les cailloux
D'où la lassitude fait sourdre
Une fontaine de sommeil.

Dormir, manger, boire à même l'orage,
Et, plus tard, aimer, tout en haut du ciel
A la cime du mont de schiste
Que veillent la neige et les nues!

Je peux, ce soir, chérir ces gloires animales,
En irai-je pas moins, dès l'aurore du jour,
Poursuivre, à pas distraits, dans un jardin désert,
Un désir importun dont s'encombre ma vie?

(Élégies.)

Digitized by Google

TRISTESSE DU SERGENT GAUTIER[1]

«Sergent, sergent! quel beau grade, mon frère!
Sergent Gautier, sergent à cheveux blancs!

Vous étiez un chef, et pourtant un humble,
O frère aîné des hommes de douleur!

Vous commandiez, mais avec votre voix,
Et point avec d'aveugles paperasses.

Vous disiez ce que chacun devait faire,
Comme un métayer parmi ses faucheurs.»

* * *

Le sergent ouvre les yeux, ô regard!
O désespoir dans le visage blême!

Se peut-il donc qu'avec l'œil, cette chose,
On exprime une tristesse aussi profonde?

Regard du sergent, si l'on vous voyait,
Le monde entier ferait un grand gémissement.

Mais je suis seul en face de Gautier
Et ce n'est pas le moment d'être faible.

* * *

Le sergent me considère et m'éprouve:
Il a le droit de juger les vivants.

Puis il parle avec une voix déchirée
Qui monte vers moi du fond d'un abîme,

Puis il parle, et je comprends tout à coup
Que son regard en sait plus que lui-même,

Car son regard est averti, déjà,
Mais sa parole est encore suppliante.

* * *

Il me parle comme si je savais,
Comme si tout pouvoir m'était remis.

Il dit sa femme: la poule couveuse,
Et les enfants morts et mille chagrins,

Et la terre revêche et rocailleuse
Qui a besoin d'un homme courageux,

Et toutes les besognes misérables
Qui ont usé ses membres à moitié.

* * *

[1] Duhamel war im Kriege *chef d'équipe chirurgicale.* In genauer Entsprechung zu seinen Balladen steht sein Kriegs-Skizzenbuch *Vie des Martyrs*, dessen Prosa mehrfach in *Poèmes en prose* übergeht. (Vgl. in meiner Modernen Prosa S. 276/77 *Le Sacrifice.* Insbesondere das *il a tort, il a tort* mit dem doppelten *J'ai menti* hier.)

Digitized by Google

En vérité, Gautier s'adresse à moi
Comme on s'adresse à l'envoyé de Dieu.

Et je me sens dévoré par la honte,
Car je suis un homme très ignorant.

Car je ne possède aucune puissance
Si ce n'est l'amour et ce cœur tremblant,

Car me voici seul avec la victime,
Seul et sans ressource, et je dois répondre.

* * *

«Sergent, sergent, reprenez patience.
C'est une épreuve et tout sera rendu.

Vous retrouverez la vieille bicoque
Et le coteau calciné de soleil.

Vous marcherez dans l'ombre du cheval,
Les doigts crispés au bras de la charrue.

Dormez, sergent! je vous donne parole
Qu'avant longtemps, je vous verrai debout.»

* * *

Il ne faut pas à l'âme transpercée
Aumône bien lourde et bien généreuse.

Le sergent Gautier joint ses cils poudreux,
Il y a presque un sourire à ses lèvres.

Il y a presque un bonheur sur sa face
Que de terribles doigts pincent déjà.

Le sergent Gautier s'endort aussitôt.
Et son sommeil fait songer au néant.

* * *

«Sergent Gautier, j'ai fait ce que j'ai pu.
Endormez-vous avant que de mourir.

Vous ne saurez ni les jambes brisées
Que le couteau, tantôt, vous a ravies,

Et ni la mort enfoncée dans le ventre
Comme une sourde et froide certitude.

J'ai menti! j'ai menti! Vous ne le saurez point!
Endormez-vous, sergent, en souriant.»

(Stück III der „Vier Balladen" am Schluß der Élégies.)

Digitized by Google

55. PIERRE-JEAN JOUVE[1]

TRAGIQUES[2]

1

L'homme qui serait mort demain
Ne mourra plus aujourd'hui.
Il écoute battre son cœur
Dans l'immensité de sa chair,
Et les millions de soleils bleus
Que peut contenir une nuit
Ne sont pas trop pour son espoir.

Il ne se souvient presque plus
D'avoir jamais tué un homme.
Lui, pouvait-il être tué?
Il hume toute la nuit.

(Aus «Huit Poèmes de la Solitude. 11 Novembre 1918, jour de la Victoire.»)

2

Poète, ne parle plus de la mort,
Ne chante plus à son oreille,
Ne mens plus avec ta propre langue,
Mais garde mémoire des jours.

Nous venons de voir la mort,
Ce n'était plus ni théorie
Ni sombre humeur, ni rêverie;
C'était sa chose et son poids.

Non, ce n'était pas la mort
Que le poète bien portant
Chante en vers mélodieux
Ou lance en anathème;

C'était la mort prochaine
D'un enfant de six ans,
Et c'était notre enfant
A demi dans la mort.

Déjà tu l'avais laissé dans cet hôpital
Où circulaient les cagoules noires;
Et la mort pouvait le voler la nuit prochaine
Sans avoir à te renverser d'abord.

O douleur! comme si la fibre où est ta vie,
On commençait de l'arracher sans que tu meures.

[1] *1887 (s. E. S. 84). *Tragiques* und *Voyage sentimental* in einem Band 1923.

[2] Paraphrasen des Themas Lebensverlangen und Todesfurcht; jede philosophische oder religiöse Ausgeglichenheit fehlt. *L'homme qui serait mort demain* ist in der Stimmung gleichgerichtet mit Vildracs *«En revenant»*; *Poète ne parle plus de la Mort* begegnet sich mit Vildracs Poesie im Einfachen.

Digitized by Google

Comme si tu donnais du front contre le mur
Qui signifie le jamais plus de l'univers.

Non, ne parle plus de la mort;
Ne chante plus à son oreille;
Car tant que respire un homme,
La mort ravage son cœur. *(Aus «Elégies».)*

Symphonie à Jupiter.

Sans poids et sans désir, j'errais seul dans l'Éther de la Musique. Je croyais avancer dans la connaissance d'un être prodigieux, qui n'était autre que moi-même. J'exultais. Art divin, pensais-je en pleurant, te voilà franchissant nos destins: tu es libre. A ce moment, j'apercevais cette jeune femme vivante; elle existait pour ainsi dire dans le sein de la Musique; mais la Musique en était troublée, le ciel tombait à terre. *(Aus «Voyage sentimental».[1])*

56. LUC DURTAIN[2]

L'ADIEU A LA PATRIE[3]

Cet homme fort, carré
Mais voûté, lent, de l'usure au cuir des joues
Et le regard alourdi par la paupière qui pèse,
Incertain dans ses frusques civiles d'il y a cinq ans, trop amples:
Il fait, au sol de la patrie,
Un pas, le dernier . . .

Et, soudain
Il s'est rappelé tous ses pas suprêmes:
Celui qu'il fit hors des siens,
Hors de lui-même, hors de la vie,
L'an quatorze, au seuil
De la caserne carrée comme un devoir;
Celui qu'il fit, mille, vingt mille
Fois de suite, par delà
Le bout de ses forces disjointes,
Jambes inégales, regard manchot,
Reins qu'écrasent les monts du sac

[1] Prosagedichte im Baudelaireschen Sinn: in der lyrischen Bewegtheit enthalten (sie hervorbringend und verstärkend) ist waches Denken und genaue Selbstbeobachtung und -zergliederung. Allgemeines Thema ist die gleiche Furcht wie in den Versgedichten. *Symphonie:* Aufschwung im musikalischen Genuß; der Aufschwung führt aus der Freiheit hinaus zu neuer Fesselung; der „Himmel fällt zur Erde".

[2] *1881 (s. E. S. 84). — *Le Retour des Hommes* 1920.

[3] „Abschied vom Vaterland" bedeutet Abkehr von der umgrenzenden Vaterlandsidee, die zu der Verwüstung und der Knechtschaft des Krieges geführt hat. Der Gedanke ist in Handlung und Bild umgesetzt: die erste Fahrt eines Fischers nach fünfjährigem Kriegsdienst. Die Versform ist freier als sonst in Romains' Gruppe, innere und äußere Haltung des Gedichtes scheint rebellisch.

Digitized by Google

Et poitrine échappée, battante
Comme un oiseau, et bouche ouverte
Comme un poisson noyé dans l'air — à la
Relève du Mort-Homme, à la
Relève des Hurlus, à Tahure;
Et ce pas tombé dans l'immense flamme
Subite, le choc,
Puis l'obscur qui avait duré des semaines
Et où s'était peu à peu créé l'hôpital —
Ce dernier pas du temps où il fut allègre.

L'homme, aujourd'hui, avance le pied au delà du quai:
Et dans la moitié du pas il y a la France,
Dans l'autre moitié, l'élément
Éternel, infini, la mer.

Ça n'est rien que pour une pêche au large,
Mais c'est la première fois depuis cinq ans
Qu'il quitte son pays, qu'il en est libre . . .
Il lui semble soudain qu'il part pour toujours.

Voilà. Les maisons du port
Reculent en lui faisant face:
Il est si content qu'il s'étonne
Qu'elles ne lui tournent pas le dos pour s'en aller plus vite.
Voilà les rochers debout: il leur trouve
De drôles de têtes, fâchées
De le voir partir, des têtes de gendarmes.
— «Vos papiers?» Il se tâterait presque. Et il rit.
Ah, mais oui, il part!
Il part comme le cri part de la poitrine.

Le coteau, face penchée,
Avec une longue barbe de pins qui descend
Et quatre galons de murs au manteau,
Le regarde comme son commandant qui est mort.
Et ça fait qu'il lui semble que, derrière,
Cette cime qui se détourne, c'est son propre père.

Il part.

Derrière encore, crânes chevelus,
Pelés, ou chauves,
Toutes les têtes des ancêtres.
Elles se montrent l'une après l'autre
Les chaînes de montagnes comme des raisons;
Elles tiennent ensemble et s'élèvent
Au dessus des apparences, en affirmant.
Mais, peu à peu, tout cela s'abaisse.

Qu'est-ce qui sort de lui? On dirait
Que les vagues s'échappent de son âme,
Une cataracte de casques bleus
Qui repousse cette terre là-bas, au loin.

Digitized by Google

Des vagues, des vagues.
Ça passe. Ça passe.
Et la patrie, là-bas, n'est plus qu'une poutre,

Et la patrie, là-bas, n'est plus qu'un cure-dents.

Et voilà qui viennent du large,
Du ciel, du soleil,
Des milliers, des milliers,
Des mille de millions
De vagues brillantes, diamantées,
Libres, libres comme des lumières.
Elles dansent, elles chantent.

Il leur tend les bras et il pleure. *(Le Retour des Hommes.)*

TOUJOURS L'HOMME[1]

Mieux que l'herbe, le foin livre des odeurs ivres,
Plus sacrée que la grappe est la saveur du vin,
L'édifice pense plus grand que la montagne.

Mieux que l'œuvre aux fixes limites vaut la face
Qui la scrute, lutte d'idées changeant de forme.

Et mieux que moi, mieux que mes buts que je sais trop,
Dont j'ai le centre et tiens toutes les lignes, j'aime
Ces efforts fraternels où s'ajoute un mystère,
Ces autres vies partout — toutes et une à une.

(Le Reutor des Hommes.)

57. VALÉRY LARBAUD[2]

LES POÉSIES DE A. O. BARNABOOTH

1. Ode.[3]

Prête-moi ton grand bruit, ta grande allure si douce,
Ton glissement nocturne à travers l'Europe illuminée,
O train de luxe! et l'angoissante musique
Qui bruit le long de tes couloirs de cuir doré,

[1] Eigenwilliges Bekenntnis zum Unanimismus: Das Bearbeitete, das vom Geist Geprägte steht höher als die schlichte Natur; der grübelnde Geist steht über dem umgrenzten Einzelwerk; die brüderlichen Bemühungen aller (*où s'ajoute un mystère:* das Mysterium der gemeinsamen Seele) sind mehr als das Tun des Einzel-Ichs. Aber dann heißt es doch: *toutes et une à une*, es ist also nicht von Ich-Aufgabe die Rede.

[2] *1881 (s. E. S. 85). Der Tagebuch-Roman *A. O. Barnabooth* 1913; *éd. déf.* der *Poésies* 1923. Die Gedichte tragen z. T. Daten zwischen 1902 und 1907.

[3] Die Namen der fremden Städte und Gegenden, das Einstreuen der deutschen Worte (10, 20), das Erhoffen der *choses vagues* (33) erinnern an die Romantik von 1830 (Reiz der Ferne und des Verschwimmenden, Liebe zur „Lokalfarbe"). Der Kosmopolitismus und Dandyismus erinnern an die Zeit der Dekadenz. Cf. Barrès *Légende d'une Cosmopolite* (von 1890). Mod. frz. Prosa S. 231 ff. — Aber Larbauds Verse enthalten ein Glücksgefühl und eine Befriedigung durch das reale Erlebnis. — Die langgedehnten Rhythmen weisen auf W. Whitman hin, sowie Name und Herkunft des dollarschweren Helden Larbauds innere Beziehung zu Amerika bezeugen.

Digitized by Google

Tandis que derrière les portes laquées, aux loquets de cuivre lourd,
Dorment les millionnaires.

Je parcours en chantonnant tes couloirs
Et je suis ta course vers Vienne et Budapest,
Mêlant ma voix à tes cent mille voix,
O Harmonika-Zug!

J'ai senti pour la première fois toute la douceur de vivre,
Dans une cabine du Nord-Express, entre Wirballen et Pskow.
On glissait à travers des prairies où des bergers,
Au pied de groupes de grands arbres pareils à des collines,
Étaient vêtus de peaux de moutons crues et sales . . .
(Huit heures du matin en automne, et la belle cantatrice
Aux yeux violets chantait dans la cabine à côté.)

Et vous, grandes glaces à travers lesquelles j'ai vu passer la Sibérie
et les monts du Samnium,
La Castille âpre et sans fleurs, et la mer de Marmara sous une
pluie tiède!
Prêtez-moi, ô Orient-Express, Sud-Brenner-Bahn, prêtez-moi
Vos miraculeux bruits sourds et
Vos vibrantes voix de chanterelle;
Prêtez-moi la respiration légère et facile
Des locomotives hautes et minces, aux mouvements
Si aisés, les locomotives des rapides,
Précédant sans effort quatre wagons jaunes à lettres d'or
Dans les solitudes montagnardes de la Serbie,
Et, plus loin, à travers la Bulgarie pleine de roses . . .
Ah! il faut que ces bruits et que ce mouvement
Entrent dans mes poèmes et disent
Pour moi ma vie indicible, ma vie
D'enfant qui ne veut rien savoir, sinon
Espérer éternellement des choses vagues. *(Les Borborygmes.)*

2. Le Masque.[1]

J'écris toujours avec un masque sur le visage;
Oui, un masque à l'ancienne mode de Venise,
Long, au front déprimé,
Pareil à un grand mufle de satin blanc.
Assis à ma table et relevant la tête,
Je me contemple dans le miroir, en face
Et tourné de trois quarts, je m'y vois
Ce profil enfantin et bestial que j'aime.
Oh, qu'un lecteur, mon frère, à qui je parle
A travers ce masque pâle et brillant,
Y vienne déposer un baiser lourd et lent
Sur ce front déprimé et cette joue si pâle,
Afin d'appuyer plus fortement sur ma figure
Cette autre figure creuse et parfumée. *(Les Borborygmes.)*

[1] Betonte Koketterie des halben Sich-Verbergens, halben Sich-in-Szene-Setzens, gemildert durch die Offenherzigkeit der Betonung (6: *miroir*, 14: *parfumée*.)

Digitized by Google

3. Trafalgar Square la Nuit.[1]

Ne sens-tu pas, jeune mendiante, qu'il est beau,
Que c'est une chose précieuse, d'être là,
Errant dans ce désert architectural
Au milieu de la plus grande ville du monde, sous les astres
Perpendiculaires, astres malins, clignotants,
Réverbères embués de la cité céleste?
Ne songe plus à ta faim, mais joue
A deviner les lions couchés dans le brouillard bleu,
Au bord des terrasses d'eaux noires où stagnent
Les livides reflets des globes électriques . . .
Viens! je suis une fée, je t'aime, tout à l'heure
Tu auras un festin dressé pour toi seule et des fleurs dans ta voiture;
Viens seulement contempler encore quelques instants
La grande chose nocturne, plus belle
Que les déserts et que la mer, et que les fleuves des tropiques
Roulant dans la splendeur lunaire;
Oh, regarde en silence, te pressant contre moi,
Femme dédiée à la ville! *(Les Borborygmes.)*

AUS DEM ZYKLUS «EUROPE»

Et toi, Italie, un jour, à genoux,
J'ai baisé pieusement la terre tiède, tu le sais;
O région du Ciel (n'es-tu pas de saphir, d'azur et d'argent?)
Région du Ciel, enchaînée
Au milieu des flots qui se font, pour l'exilée,
Pareils à un autre Ciel;
O enchaînée par les Néréïdes, comme Andromède,
En pensée, d'ici, encore une fois,
Je baise avec une horreur sacrée ton ventre
Et tes beaux flancs fécondés par les dieux . . . *(X.)*

58. RICCIOTTO CANUDO[2]

S. P. 503. LE POÈME DU VARDAR.

Chant II. La Haine est sacrée.

La Haine est déchaînée en implacable orage.
Le vieux monde obéit au millénaire appel.
Une ardente matière éventre terre et ciel,
et l'homme, loup pour l'homme, y assouvit sa rage.

Et tout est ennobli. Car le plus fier carnage
s'absorbe dans le rythme infini du réel.
Tourne dans le remous du sang universel.
Plus beau si plus ardent, plus vrai si plus sauvage.

[1] Der genießerische Egoismus tritt hier deutlich hervor. Die Bettlerin gehört zum Stadtbild — sie soll selber die ästhetische Schönheit der Stadt und ihre Dazugehörigkeit fühlen.

[2] 1879—1923, italienischen Ursprungs (s. E. S. 85/86). *Le Poème du Vardar 1923.* — S. P. 508 ist Bezeichnung des *Secteur Postal;* militärische Sachlichkeit und Abkürzung schaltet sofort im Titel programmatisch die Gefühlsweichheit aus.

Digitized by Google

Je ne sais si les arbres ont lutté pour vivre,
étreignant leur racine en de farouches nœuds;
si la pierre, en roulant, de lutte aussi s'enivre.

Mais sur la terre, je sais, tout ce qui se meut,
doit pour se déplacer et croître se poursuivre.
LA HAINE EST LA RANÇON DE LA SPLENDEUR DU FEU
Haut![1]

Chant XXVI. La Route.[2]

La ROUTE. Une pensée étendue en avant.
— Qui marche à reculons? —
La ROUTE est une volonté
affirmée au milieu du paysage.
Le grand canal ouvert aux courants d'énergie.
ROUTE. Une pensée étendue en avant.

Ainsi qu'une image, la route relie
des choses lointaines; ici, pays et lieux.
Une ROUTE hardie est comme une image hardie.
Car tout paysage est un poème,
faible ou fort. Fusion
de formes et de couleurs,
en une seule vision.
Avec son lit de cailloux et de fange,
la ROUTE est là, blanche ou grise ou rouge,
impérieuse volonté des échanges.

Depuis tant de mois nous faisons des ROUTES à notre guerre.
Avec tant de peine nous nous acharnons à les refaire.
Mais la terre nous est hostile, ici. La terre
s'écrase sous la lourdeur de nos colonnes,
et nous trahit continuellement.
Nous les recommençons, mauvaises ou bonnes,
car les ROUTES dominent la guerre des hommes.
On grimpe à travers les chênes rabougris. Puis
on étend un sentier, et puis la ROUTE.

[1] Der Haß an sich (und ohne Zielsetzung) ist heilig; er ist der unumgängliche Kaufpreis für „die Leuchtkraft des Feuers". Der philosophische Grundgedanke der Dichtung ist in die feste Form des Sonettes geschlossen, dem aber schon das immer wiederkehrende *Haut!* angehängt wird. Die Dichtung selber in freien Versen und Strophen.

[2] *Route* ist die dominierende Vorstellung, das Leitmotiv. Symbol des vordringenden Gedankens, des Willens zur Herrschaft (1—6). Das Symbol wird in seiner Allgemeinheit erklärt (7—16). Das Erlebnis „Landstraße" im Kriege (17—29). Erneuter Aufschwung ins Allgemeine, jetzt aber mit deutlicher Beziehung auf das besondere Erlebnis des Krieges (30—36). Die einzelnen an die Vorstellung *Route* geknüpften Gedankengänge werden nicht scharf voneinander getrennt, sondern zusammen angedeutet: *Fusion en une seule vision* (11/13) ist beabsichtigt. Diese Fusion, dazu das gewaltsame Zusammenpressen des Abstrakten und Konkreten, endlich auch das Hervorheben durch die Druckart weisen auf Mallarmé. — Vgl. das überspannt Willenshafte dieser Betrachtung mit der weichen *Chanson des Routes* Saint-Georges de Bouhéliers (47).

Digitized by Google

Et l'on y peut lancer la chair humaine d'abord,
et les chariots des munitions
pour la faim des géants d'acier qui suivent;
et les files d'arabas pour notre faim.

Dès que la ROUTE est étirée,
tout le passage s'y contemple.
Il devient contour d'un temple,
et cercle de dévotion pour la domination
de la Chose Sacrée:
la masse
DU FLEUVE HUMAIN QUI PASSE.
Haut!

59. PIERRE DRIEU LA ROCHELLE[1]

EXPLOSIF[2]

Dans la rue placide, les passants frôlent sans le moindre soupçon, dans l'ingénuité de leur mécanique, le tout-puissant explosif intellectuel que quelques-uns trimbalent dans leur tête.

Force de l'idée, éternelle menace de destruction.

Elle est une puissance contre les parois de mon être comme la poudre contre l'écorce d'acier de l'obus.

Cette négation en moi de tout ce qui est hors moi, germe indestructible de l'histoire aux irrésistibles rythmes.

L'idée veut détruire le monde afin de le recomposer selon un nouvel artifice.

Domination de l'idée. Les hommes qu'elle possède sont les lieutenants arrogants et implacables d'un maître.

Orgueil de l'idée qui braque dix mille canons contre la chair des foules.

Désir qui éclate mille et mille fois en éclats féroces, broyants et déchiquetants.

Idée, désir, ou aussi vouloir.

Les mots sont noirs et incassables, mais il y a l'image et c'est une ligne, une parabole qui s'exalte.

O mon ami tu te convulses d'horreur parce que tes sens affinés sont tout à vif et pullulants de la misère des multitudes combattues.

Mais autant que d'autres que tu hais, il te faut répondre de cette peine car tu portes l'Idée.

[1] *1893 (s. E. S. 86). — *Interrogation* 1917. — *Fond de Cantine* 1920.

[2] Entspricht in der Gesinnung ganz und gar der *Haine sacrée* Canudos (58). Wendet auch innerhalb der langen Whitmanschen Rhythmen die sprachlichen Zusammendrängungen an wie Canudo. Eine *vision* wird nicht gegeben, sondern der nackte Gedanke in lyrischer Erregtheit ausgesprochen.

Digitized by Google

Et l'idée c'est l'orgueil de l'être, l'orgueil du monde.

L'idée est explosive, l'idée est éclatante.

Et il est une frénésie dans l'idée. Il lui faut le triomphe de la force. Il lui faut le temps et l'espace.

Et parmi les zélateurs de la paix, il est des guerriers.

Il est des hommes qui, dans la paix, ne recherchent pas la douceur du corps mais la grandeur d'un dessein unanime.

Il est d'endurants guerriers qui combattent au service de la paix. Ils croient que leur énergie se consume à servir la mollesse des masses. Mais ce sont des chefs, or la violence est dans le cerveau des chefs. Et le drapeau est rouge que gonfle leur Idée. Le monde est fait pour le rêve des chefs. Ils le configurent dans sa matière humide de sang.

Le principe des choses c'est qu'un rêve soit, contre un autre rêve, alors jaillissent les musiques et toujours ronfle le tambour de guerre. *(Interrogation.)*

PART DU FEU[1]

«Notre-Dame de Reims s'écroule au souffle des obus.»

Par la foi de nos cerveaux, quand cesserons-nous de pleurer l'écroulement des vieux temples?

Laissons ces eaux aux vieillards, qui ne sentent pas dans leurs têtes débiles la force de concevoir des chefs d'œuvre neufs!

Mais nous, jeunes hommes ne tremblons pas parmi l'écroulement des beautés vieillies, d'où s'est retiré le sang des hommes qui créent.

Ou que la mort qui nous tient nous garde.

Et attendons joyeusement ceux d'entre nous qui se lèveront avec l'offrande dans leurs prunelles de dessins étonnants.

A leur signe nous nous mettrons au travail et des monuments imprévus se dresseront sur la Terre en éternelle mue qui satisferont l'orgueil de nos générations.

Leurs lignes nouvelles-nées combleront soudain d'une beauté bienvenue le besoin de notre intelligence.

Ne regrettons pas, pour l'amour de notre vie, pour l'amour du Présent, (o vie inmanquablement libérale), les vieilles pierres que broient nos inénarrables canons.

Demain nous dresserons des grues plus hautes que nos canons béants derrière les montagnes, et avec des tonnes de fer et de ciment nous édifierons les Monuments de notre Paix aussi grande que notre guerre.

[1] *L'Explosif* ist rühmende Betrachtung der Gewalt; *Part du Feu* („Gebt dem Feuer, was ihm gehört!"): verherrlichende Predigt, unmittelbare Lehre und Aufreizung.

Digitized by Google

La jeune et haletante histoire humaine nous apprend une maxime dont nous supporterons allègrement la dure économie.

«Il faut faire la part du Feu.»

La mort est un masque sous quoi le ver ronge prestement ce qui est empreint de la risible sénilité.

Les grands actes humains sont durs, cassants et incendiaires.

Le Génie est dévastateur, homicide puis fécond et dorloteur.

Le matin c'est un massacreur qui enjambe jusqu'à l'horizon les cadavres alignés.

Le soir c'est un tendre père qui enveloppe de langes délicats une jeune humanité qu'il accoucha de chairs sanglantes.

France, mère ardente et asséchée, tâte ton ventre et ton cerveau.

(Interrogation.)

JANKS[1]

Môle énorme au milieu de l'Océan qui noie les mers.

Les États rectilignes tassent leur pavage d'où s'élancent les avions vers les Étoiles du drapeau qui couvre le monde.

Les bateaux de ciment se détachent des côtes, morceaux éclatés d'une jetée impatiente. Que leurs coins coupent les mers molles.

Nous sommes cent millions.

Nous nous offrons quelque chose comme territoires pour nous tout seuls.

Nous cassons en deux un continent. Notre isthme entaille le globe comme le couteau d'un garçon qui ne veut pas de maître. Nous avons fait une autre porte au monde. Nous en sommes les portiers. Nos écluses hissent les vaisseaux par dessus notre épaule.

Quel peuple se dressera contre nous. Nous sommes cent millions, le plus grand peuple blanc, car ces Russes, c'est pitié.

Oui et le Jap restera sage dans son îlot amarré à la vieille Asie et du pied nous écraserions la vermine chinoise.

Et l'Anglais, dans son îlot amarré à la vieille Europe, il sera bien gentil, en dépit de tous ses bateaux et de tout son empire noire ou jaune.

Notre toute puissance est assise au milieu de l'Océan.

O Pacifique. Entre la vieille Asie et la vieille Europe.

A quoi bon conquérir ces vieilles contrées, ces vieilles boutiques, ces foules radoteuses.

[1] Die Gewaltverherrlichung entspringt bei Drieu aus Grübelei, aus dem Willen zur Dekadenz-Überwindung; das *Explosif*, das er feiert, ist die Idee; die Naivität der amerikanischen Kraft belustigt ihn — aber er macht sich nicht ohne Bewunderung darüber lustig. — Die „Zementschiffe" waren eine besondere Erfindung der Amerikaner zum Truppentransport.

Digitized by Google

Tout ceci reste en deçà de notre temps.

Nous sommes bien chez nous.

Pourtant, il y eut l'an dernier un grand reflux d'hommes sur l'Europe.

Ils sont allés pèleriner au pays de leurs grands-papas. Rasés, vêtus de brun et armés.

Parmi ces troupes soucieuses d'orgueil des nègres chantaient avec abandon.

Oui nous sommes venus. Et nous nous sommes retenus de rire. «Force expéditionnaire américaine au pays de Lilliput.»

A la fin nous étions furieux de ne pas rire notre saoûl. Il y avait un cimetière. Et puis ces gens-là ont une façon de nous regarder.

Mais nous savons hurler au moins. Eux restaient sans voix devant la paix.

Ah nous avons été contents d'en sortir.

Nous les Américains nous promenons dans nos autos.

Nous nous échauffons à toutes sortes de jeux.

Et nos femmes rient à pleine gorge parce qu'elles dominent des hommes qui ont une belle situation sur la planète.

Nous ne portons pas les yeux sur nous-mêmes comme ces Européens

Sales

Mais droit devant nous.

La route est droite.

Nous la suivons et vivement.

Nous ne sommes pas dégoûtés, nous. *(Fond de Cantine.)*

VI. AUFLÖSUNG

60. GUILLAUME APOLLINAIRE[1]

FUSÉE[2]

La boucle des cheveux noirs de ta nuque est mon trésor
Ma pensée te rejoint et la tienne la croise
Tes seins sont les seuls obus que j'aime
Ton souvenir est la lanterne de repérage qui nous sert à pointer la nuit

[1] G.-A. de Kostrowitzky 1880—1919 (s. E. S. 86/87). — *Calligrammes*, enthaltend *Poèmes de la Guerre* 1913—16 *(Ondes — Étendards — Case d'Armons — Lueurs des Tirs — Obus couleur de lune — La tête étoilée)* 1918.

[2] Auflösung des Denkens in Ideen-Assoziationen. Die Vorstellung schwingt zwischen Krieg und Erotik, Gegenwart und Erinnerung. Darunter lebt die Idee, daß Zeugung und Zerstörung verwandte, wenn nicht gleiche Kräfte sind (13/14, 21/22).

Digitized by Google

En voyant la large croupe de mon cheval j'ai pensé à tes hanches

Voici les fantassins qui s'en vont à l'arrière en lisant un journal

Le chien du brancardier revient avec une pipe dans sa gueule

Un chat-huant ailes fauves yeux ternes gueule de petit chat et pattes de chat

Une souris verte file parmi la mousse

Le riz a brûlé dans la marmite de campement
Ça signifie qu'il faut prendre garde à bien des choses

Le mégaphone crie
Allongez le tir

Allongez le tir amour de vos batteries

Balance des batteries lourdes cymbales
Qu'agitent les chérubins fous d'amour
En l'honneur du Dieu des Armées

Un arbre dépouillé sur une butte

Le bruit des tracteurs qui grimpent dans la vallée

O vieux monde du XIX^e^ siècle plein de hautes cheminées si belles et si pures

Virilités du siècle où nous sommes
O canons

Douilles éclatantes des obus de 75
Carillonez pieusement *(Lueurs des Tirs.)*

IL Y A

Il y a un vaisseau qui a emporté ma bien-aimée
Il y a dans le ciel six saucisses et la nuit venant on dirait des asticots dont naitraient les étoiles
Il y a un sous-marin ennemi qui en voulait à mon amour
Il y a mille petits sapins brisés par les éclats d'obus autour de moi
Il y a un fantassin qui passe aveuglé par les gaz asphyxiants
Il y a que nous avons tout haché dans les boyaux de Nietzsche de Goethe et de Cologne
Il y a que je languis après une lettre qui tarde
Il y a dans mon porte-cartes plusieurs photos de mon amour
Il y a les prisonniers qui passent la mine inquiète
Il y a une batterie dont les servants s'agitent autour des pièces
Il y a le vaguemestre qui arrive au trot par le chemin de l'Arbre isolé
Il y a dit-on un espion qui rôde par ici invisible comme l'horizon dont il s'est indignement revêtu et avec quoi il se confond
Il y a dressé comme un lys le buste de mon amour
Il y a un capitaine qui attend avec anxiété les communications de la TSF sur l'Atlantique
Il y a à minuit des soldats qui scient des planches pour les cercueils

Digitized by Google

Il y a des femmes qui demandent du maïs à grands cris devant un Christ sanglant à Mexico
Il y a le Gulf Stream qui est si tiède et si bienfaisant
Il y a un cimetière plein de croix à 5 kilomètres
Il y a des croix partout de ci de là
Il y a des figues de barbarie sur ces cactus en Algérie
Il y a les longues mains souples de mon amour
Il y a un encrier que j'avais fait dans une fusée de 15 centimètres et qu'on n'a pas laissé partir
Il y a ma selle exposée à la pluie
Il y a les fleuves qui ne remontent pas leur cours
Il y a l'amour qui m'entraîne avec douceur
Il y avait un prisonnier boche qui portait sa mitrailleuse sur son dos
Il y a des hommes dans le monde qui n'ont jamais été à la guerre
Il y a des Hindous qui regardent avec étonnement les campagnes occidentales
Ils pensent avec mélancolie à ceux dont ils se demandent s'ils les reverront
Car on a poussé très loin durant cette guerre l'art de l'invisibilité.

(Obus couleur de lune.)

LUNDI RUE CHRISTINE[1]

La mère de la concierge et la concierge laisseront tout passer
Si tu es un homme tu m'accompagneras ce soir
Il suffirait qu'un type maintînt la porte cochère
Pendant que l'autre monterait

Trois becs de gaz allumés
La patronne est poitrinaire
Quand tu auras fini nous jouerons une partie de jacquet
Un chef d'orchestre qui a mal à la gorge
Quand tu viendras à Tunis je te ferai fumer du kief

Ça a l'air de rimer

Des piles de soucoupes des fleurs un calendrier
Pim pam pim

Je dois fiche près de 300 francs à ma probloque
Je préférerais me couper le parfaitement que de les lui donner

Je partirai à 20 h 27
Six glaces s'y dévisagent toujours
Je crois que nous allons nous embrouiller encore davantage
Cher Monsieur
Vous êtes un mec à la mie de pain
Cette dame a le nez comme un ver solitaire

[1] Hier sind keine eigenen (von innen her kommenden) Ideen-Assoziationen festgehalten; es ist nur registriert, was von außen her andringt. Der Dichter ist reines *réceptacle* für Gesprächsfetzen, die er auffängt.

Digitized by Google

Louise a oublié sa fourrure
Moi je n'ai pas de fourrure et je n'ai pas froid
Le Danois fume sa cigarette en consultant l'horaire
Le chat noir traverse la brasserie

Ces crêpes étaient exquises
La fontaine coule
Robe noire comme ses ongles
C'est complètement impossible
Voici Monsieur
La bague en malachite
Le sol est semé de sciure
Alors c'est vrai
La serveuse rousse a été enlevée par un libraire

Un journaliste que je connais d'ailleurs très vaguement

Écoute Jacques c'est très sérieux ce que je vais te dire

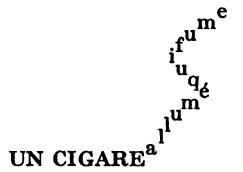
Compagnie de navigation mixte

Il me dit monsieur voulez-vous voir ce que je peux faire d'eaux-fortes et de tableaux
Je n'ai qu'une petite bonne

Après déjeuner café du Luxembourg
Une fois là il me présente un gros bonhomme
Qui me dit
Écoutez c'est charmant
A Smyrne à Naples en Tunisie
Mais nom de Dieu où est-ce
La dernière fois que j'ai été en Chine
C'est il y a huit ou neuf ans
L'Honneur tient souvent à l'heure que marque la pendule
La quinte major *(Ondes.)*

AUF EINEM BLATT «PAYSAGE»

CET
ARBRISSEAU
QUI SE PRÉPARE
A FRUCTIFIER
TE
RES
SEM
BLE



(Neben dem Baum aus Worten zusammengesetzt ein Haus, darunter, neben der Zigarre, ein Mann mit gespreizten Beinen, die Arme gespreizt in die Höhe geworfen; ebenfalls aus Worten. Text des Hauses: *Voici la maison où naissent les étoiles et les divinités* mit einem dicken Fragezeichen neben dem *voici*. Text des Mannes: *Amants couchés ensemble vous vous séparerez mes membres.*)

(Ondes.)

Digitized by Google

61. BLAISE CENDRARS[1]

AUS DER «PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEANNE DE FRANCE»[2]

Or un vendredi matin, ce fut aussi mon tour
On était en décembre
Et je partis moi aussi pour accompagner le voyageur en bijouterie qui se rendait à Kharbine
Nous avions deux coupés dans l'express et 34 coffres de joailleries de Pforzheim
De la camelote allemande «*Made in Germany*»
Il m'avait habillé de neuf, et en montant dans le train j'avais perdu un bouton
— Je m'en souviens, je m'en souviens, j'y ai souvent pensé depuis —
Je couchais sur les coffres et j'étais tout heureux de pouvoir jouer avec le browning nickelé qu'il m'avait aussi donné

* * *

Effeuille la rose des vents
Voici que bruissent les orages déchaînés
Les trains roulent en tourbillon sur les réseaux enchevêtrés
Bilboquets diaboliques
Il y a des trains qui ne se recontrent jamais
D'autres se perdent en route
Les chefs de gare jouent aux échecs
Tric-trac
Billard
Caramboles
Paraboles
La voie ferrée est une nouvelle géométrie
Syracuse
Archimède
Et les soldats qui l'égorgèrent
Et les Galères
Et les vaisseaux
Et les engins prodigieux qu'il inventa
Et toutes les tueries
L'histoire antique
L'histoire moderne
Les tourbillons

[1] *1887 (s. E. S. 88). *La Prose du Transsibérien 1913* (hier nach dem Sammelband: *Du Monde entier 1919*).

[2] Die Reisefreude Larbauds zur heftigsten Abenteuerlust potenziert. Der Whitman-Vers freier gehandhabt. Die Phantasie spielt in Assoziationen. Rhythmus der Zugstöße 8—23. Die Assoziation knüpft sich 10/11 an den Wortklang, dann an Schulreminiszenzen. 25—30 zeigt den Ernst hinter dem Spiel, wobei aber die Betonung der Ideenflucht (28) bleibt. Daß damit die übliche romantische Verhöhnung des Philisters oder literarisch Zurückgebliebenen verbunden ist, geht aus den folgenden Versen (35—37) hervor. Der Schlußabschnitt steigert Erlebnis und Phantasie ins Fieberhafte und bedient sich expressionistisch überhitzter Bilder (59, 63, 64, 66, 67, 70 *en rut*).

Digitized by Google

Les naufrages
Même celui du Titanic que j'ai lu dans le journal
Autant d'images-associations que je ne peux pas développer dans mes vers
Car je suis encore fort mauvais poète
Car l'univers me déborde
Car j'ai négligé de m'assurer contre les accidents de chemin de fer
Car je ne sais pas aller jusqu'au bout
Et j'ai peur.

J'ai peur
Je ne sais pas aller jusqu'au bout
Comme mon ami Chagall je pourrais faire une série de tableaux déments
Mais je n'ai pas pris des notes en voyage
«Pardonnez-moi mon ignorance
«Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers»
Comme dit Guillaume Apollinaire
Tout ce qui concerne la guerre on peut le lire dans les *Mémoires de Kouropatkine*
Ou dans les Journaux japonais qui sont aussi cruellement illustrés
A quoi bon me documenter
Je m'abandonne
Aux sursauts de ma mémoire.

A partir d'Irkoutsk le voyage devint beaucoup trop lent
Beaucoup trop long
Nous étions dans le premier train qui contournait le lac Baïkal
On avait orné la locomotive de drapeaux et de lampions
Et nous avions quitté la gare aux accents tristes de l'hymne au Tsar.
Si j'étais peintre je déverserais beaucoup de rouge, beaucoup de jaune sur la fin de ce voyage
Car je crois bien que nous étions tous un peu fous
Et qu'un délire immense ensanglantait les faces énervées de mes compagnons de voyage
Comme nous approchions de la Mongolie
Qui ronflait comme un incendie.
Le train avait ralenti son allure
Et je percevais dans le grincement perpétuel des roues
Les accents fous et les sanglots
D'une éternelle liturgie

J'ai vu
J'ai vu les trains silencieux les trains noirs qui revenaient de l'Extrême-Orient et qui passaient en fantômes
Et mon œil, comme le fanal d'arrière, court encore derrière ces trains
A Talga 100.000 blessés agonisaient faute de soins
J'ai visité les hôpitaux de Krasnoïarsk
Et à Khilok nous avons croisé un long convoi de soldats fous
J'ai vu dans les lazarets des plaies béantes des blessures qui saignaient à pleines orgues

Digitized by Google

Et les membres amputés dansaient autour ou s'envolaient dans
l'air rauque
L'incendie était sur toutes les faces dans tous les cœurs
Des doigts idiots tambourinaient sur toutes les vitres
Et sous la pression de la peur les regards crevaient comme des abscès
Dans toutes les gares on brûlait tous les wagons
Et j'ai vu
J'ai vu des trains de 60 locomotives qui s'enfuyaient à toute vapeur
pourchassées par les horizons en rut et des bandes de
corbeaux qui s'envolaient désespérément après
Disparaître
Dans la direction de Port-Arthur.

62. PAUL MORAND[1]

MORT D'UN JUIF[2]

La face
comme une assiette
est posée sur le lit.
Il rend la vie
par ses yeux d'albumine,
sans cils, rongés de rose.
On a mis de la paille sur le gravier,
du linge aux sonnettes,
mais on n'a pas mis d'huile sur la mer
qui, en bas, casse la jetée.
On n'a pas mis de paille sur Boldi,
car c'est trop cher,
aussi du dining-room monte le violon parfumé
avec la sauce chasseur.
«Tu vivras, dit Ezéchiel,
dans des maisons que tu n'as pas bâties», à Israël.

Il descend la mâchoire:
«On ne payera pas le médecin
tant que le change ne sera pas à 80.»
Sous un ulster déplié
les genoux creux tremblent;
dans ses paumes sue la peur.
Et aussi:
«Cora . . . pas mourir . . . mes Suez . . .

[1] *1888, Paris (s. E. S. 88). — *Poèmes* 1914—1924. (Enthält *Lampes à Arc* 1919 und *Feuilles de température* 1920 in neuer Anordnung, dazu *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux* 1924.)

[2] Unmittelbare Ballade. Die Besessenheit des Sterbenden, sein Lebenswille, seine Ruhelosigkeit durch seine Worte und durch die Art seiner Umgebung ausgedrückt. Brutaler Realismus der schildernden Einzelzüge. Schroffer Gegensatz in Str. 1 zwischen den Ausdrücken des Heute, des modisch Vergänglichen, und dem Bibelwort. Schroffer Gegensatz zwischen der ringenden Bewegtheit, der Atemlosigkeit in Str. 2 und dem kalten sachlich vorausschauenden Konstatieren des letzten Abschnitts. Vorwiegen abgehackt kurzer Rhythmen. Die grelle Darstellung der Szene rechtfertigt den Namen der Sammlung: Im Licht der Bogenlampen.

Digitized by Google

il faudra changer l'eau des poissons chinois . . .»
Le pantopon tombe soudain sur lui
comme un rideau de velours.

Demain, à deux heures du matin
après le cotillon,
il descendra par le monte-charge.

(Lampes à Arc.)

MORT D'UN AUTRE JUIF[1]

C'est parce que ce régiment de tueurs est strictement gouvernemental,
c'est parce que ce peuple a peur de sa révolution
comme de tout ce qui pourrait le rendre à lui-même, c'est-à-dire à son néant,
c'est parce qu'il n'imagine pas d'autre bien-être
que de se sentir tous blottis autour de l'État
comme autour d'un poêle,
c'est parce que les hommes sont heureux d'obéir
et de n'avoir pas à être libres,
qu'il y a du sang gelé
sur le quai de l'Isaar,
et qu'un cadavre juif est là,
mains liées derrière le dos,
nu jusqu'à la ceinture.
Très vert sur la neige,
le front haut serré entre des cheveux de laine,
il a repris une majesté orientale
calme, comme de savoir que par sa mort
ce qu'il sentait en lui d'immortel
est assuré en effet de ne plus mourir.
Ses joues portent l'empreinte de clous de souliers
et sa bouche brisée
pend, comme une boîte jadis pleine de cris;
cris d'une race éternellement rebelle
suant tant qu'il faudra le sang noir des révoltes
jamais taries
sous le pressoir des lois chrétiennes;
communiquant, sous les fondations mêmes des États,
entre continents, par de mystérieux égouts,
(laissant les radios aux propagandes nationales et les câbles aux arbitrages de bourse),
et lui, parmi les plus grands de cette race,
sans autre patrie que son esprit,

[1] Keine unmittelbare Handlung. Nicht der Sterbende sondern der Tote im Mittelpunkt, *calme*, nach Wiedererlangung *(repris)* seiner Majestät (16, 17). Mehrfacher Gebrauch ausgedehnter Perioden. Dennoch enge Verwandtschaft mit dem vorangehenden Stück. Inhaltlich: der gleiche fanatische Lebenswille, nur mit der Richtung auf ein ideales Ziel, die gleiche Ruhelosigkeit (33!). Formal: die gleiche Technik der *Lampes à Arc*-Beleuchtung; die Brutalität ist hier durch den Schlußsatz ins pervers Grausame verzerrt. (Morands Phantasie lehnt sich an Münchener Vorgänge während der Kämpfe im Jahre 1919.)

Digitized by Google

heureux d'être pauvre et niant toute autre possession que celle des Textes,
courtier d'idéal touchant à chaque révolte sa commission,
sécrétant une pensée acide qui corrode les doctrines ariennes,
inépuisablement généreux et fidèle à la vérité,
sous le masque d'une éternelle trahison,
mais singulièrement redoutable.
C'est pourquoi le cadavre dépouillé de ses chaussures,
gît, par ce matin de gel,
au pied du Maximilianeum.

Les enfants ont mis sous ses ongles
des aiguilles de gramophone. *(Lampes à Arc.)*

VACHE CITÉE EN JUSTICE

Le tribunal comprenait
des juges,
des témoins,
des experts
et un propriétaire responsable.
La vache était accusée de donner trop peu de lait,
et de manger le chaume des izbas.
Fait plus grave,
l'accusation signalait l'habitude
qu'avait la vache de rester couchée
après la naissance de son veau.
L'animal, en un mot, ne possédait pas les qualités
d'adaptation requises pour donner satisfaction
aux nouvelles formes d'exploitation rurale.

Le propriétaire reconnut
qu'il avait mal soigné la bête
et qu'il buvait la vodka;
il avoua que lorsqu'elle était malade
il s'adressait au sorcier.

Le tribunal acquitte la vache
et condamne le propriétaire à suivre les
cours d'économie rurales. *(Vingt-cinq poèmes sans oiseaux.)*

39° 5[1]

On n'est vraiment emprisonné
que sous la terre.
Je ne soulèverai jamais ces six étages;
au-dessus de moi
sont les caves,
les salles blindées des banques,

[1] Fieberphantasie. Zuerst die Beängstigung, Bilder des lastenden Blutdrucks. Bilder, in die sich Bildungselemente mischen. Einzelne Gedanken, einen Augenblick ausgesponnen und abreißend. — Bei *Amnistie*, 24, liegt keine Assoziation vor. Moment des Eindämmerns, des Aufhörens geht voran. — Satirischer, also wohlberechneter Schluß.

Digitized by Google

les conduites de gaz,
des crânes,
des fûts de colonne, des bornes milliaires, le métro,
des médailles, des fosses d'aisances
et des torses de jeunes filles gallo-romains.
Je suis seul
comme si ceci ne m'était pas destiné,
seul comme les nations,
comme la terre,
qui ne reçoit des planètes sœurs
que d'incohérents morceaux de fer,
isolé par tant d'amitiés,
perdu d'expérience et de raison,
exilé par les affections,
épuisé de méthodes,
surentraîné.
Permettez-moi de remonter en surface . . .
Amnistie.
Laissez-moi rentrer dans la ville,
je suis des vôtres.
Je puis être député,
je suis sympathique à tous,
je fais des grimaces nerveuses,
je dis des choses fausses,
je suis comme tout le monde. *(Feuilles de température.)*

63. PHILIPPE SOUPAULT[1]

RAG-TIME[2]

A Pierre Reverdy.

Le nègre danse électriquement
As-tu donc oublié ton pays natal et la ville de Galveston
Que le banjo ricane
Les vieillards s'en iront enfin
le long des gratte-ciels grimpent les ascenseurs
les éclairs bondissent
Tiens bonjour
Mon cigare est allumé
J'ai du whisky plein mon verre
Mon cigare est allumé
J'ai aussi mon revolver
Le barman a tort de sourire
on ne cherche plus à savoir l'heure
la porte infatigable
les ampoules
ma main
n'est-ce pas *(Rose des Vents.)*

[1] *1897 (s. E. S. 88). — *Rose des Vents* 1920.

[2] Titel: Negermusik (charakterisiert durch Synkopierungen). Die abreißenden Vorstellungen und stammelnden Worte eines allmählich betrunken werdenden Barbesuchers.

Digitized by Google

HORIZON[1]

A Tristan Tzara.

Toute la ville est entrée dans ma chambre
les arbres disparaissaient
et le soir s'attache à mes doigts
Les maisons deviennent des transatlantiques
le bruit de la mer est monté jusqu'à moi
Nous arriverons dans deux jours au Congo
j'ai franchi l'Équateur et le Tropique du Capricorne
je sais qu'il y a des collines innombrables
Notre-Dame cache le Gaurisankar et les aurores boréales
la nuit tombe goutte à goutte
j'attends les heures

Donnez-moi cette citronnade et a dernière cigarette
je reviendrai à Paris. *(Rose des Vents.)*

64. PIERRE REVERDY[2]

CORTÈGE[3]

Quand les premiers furent passés et que l'on attendait encore.
Une voix s'éleva qui t'avertit.
Quand les derniers furent passés et que l'on n'attendait plus rien.
Qui t'a dit de rester là encore?

La dernière étoile résistait au matin et tu ne pouvais plus voir que la poussière. Sous tes pieds il n'y avait plus que de la poussière au loin et partout, et aussi tes souliers en étaient recouverts.

Et ce soir-là les questions t'accablèrent.

Tu les as vus passer et tu restes là. Le chant du coq t'avertit, le chant du coq ou la poussière t'avertissent que tes paupières sont lourdes, tes cils sont gris comme les buissons au bord de la route; il est temps d'aller dormir. Et tu les reverras peut-être tous en rêve. *(Poèmes en prose.)*

VOYAGES TROP GRANDS[4]

C'était peut-être la première fois qu'il voyait quelque chose de clair. Il se sentait accroché au dernier wagon du train de luxe pour quelque destination magnifique et regardait distraitement le pay-

[1] Assoziative Phantasiespiele zwischen Schlaf und Wachen im Kaffeehaus.

[2] *1889 (s. E. S. 89). — Sämtliche Gedichte sind vereint in dem Sammelband: *Les Épaves du Ciel* 1924. Er enthält die Sammlungen: *Poèmes en prose* 1915, *Quelques poèmes* 1916, *La Lucarne ovale* 1916, *Les Ardoises du toit* 1918, *Les Jockeys camouflés* 1918, *La Guitare endormie* 1919, *Étoiles peintes* 1921, *Cœur de chêne* 1921, *Cravates de chanvre* 1922.

[3] Das Wesen, die Bedeutung des „Festzuges" an sich bleibt im Dunkeln. R. schildert nur den ungeheuren und lähmenden Eindruck auf seine Seele. Er schildert den Zustand eines Menschen, der fühlt, daß ihm eine entscheidende Offenbarung zuteil geworden ist, und der um Klarheit über das Erlebte ringt. So erhält *Cortège* gerade durch das Unausgesprochene allgemeine Bedeutung.

[4] Schicksal eines Menschen, dem andere Aufgaben als die ihm gemäßen gestellt sind. Er löst sie *(sa tâche bien remplie)*, aber er bleibt innerlich von vielem unberührt, er erlebt es nicht. *(Avec la somme . . .)* Der Plural des Titels, *voyages*, verallgemeinert die Tragik des Einzelfalls.

Digitized by Google

sage qui allait, à rebours, bien plus vite que lui. Avec la somme de tous les détails perdus on aurait fait un nouveau monde; mais lui n'avait besoin de rien. De son rôle, qu'il jouait avec le plus grand sérieux, il lui manquait la signification.

Les plus grandes gares n'avaient pas assez de bruit pour l'émouvoir; au coin de toutes les collines il comprenait mieux l'isolement des maisons blanches. Quand on longeait la mer il ne voyait que les voiles des barques qui en précisaient l'étendue.

Tout est inerte et trop grand pour ses yeux et son cœur. Sa tête doit rester vide et rien ne pourrait la remplir.

Quand il revenait enfin là d'où il était parti, sa tâche bien remplie, sa journée faite, il ne pensait qu'au petit coin de terre où sa vie contenait, où il aurait la place juste pour mourir. *(Poèmes en prose.)*

POUR LE MOMENT[1]

La vie est simple et gaie
Le soleil clair tinte avec un bruit doux
Le son des cloches s'est calmé
Ce matin la lumière traverse tout
Ma tête est une lampe rallumée
Et la chambre où j'habite est enfin éclairée

Un seul rayon suffit
Un seul éclat de rire
Ma joie qui secoue la maison
Retient ceux qui voudraient mourir
Par les notes de sa chanson

Je chante faux
Ah que c'est drôle
Ma bouche ouverte à tous les vents
Lance partout des notes folles
Qui sortent je ne sais comment
Pour voler vers d'autres oreilles

Entendez je ne suis pas fou
Je ris au bas de l'escalier
Devant la porte grande ouverte
Dans le soleil éparpillé
Au mur parmi la vigne verte
Et mes bras sont tendus vers vous

C'est aujourd'hui que je vous aime *(La Lucarne ovale.)*

SOLEIL

Quelqu'un vient de partir
Dans la chambre
Il reste un soupir
La vie déserte

[1] Augenblickliche Glücksstimmung. Sie ist als aufflackernd und krampfhaft charakterisiert (9, 10), und der Glückliche ist über sich selber verwundert (12, 13). Das *vous* (23) gilt mit betonter Unbestimmtheit aller Welt, Menschen und Dingen. — Strophische Form; Reime in freier Anordnung.

Digitized by Google

La rue
Et la fenêtre ouverte
Un rayon de soleil
Sur la pelouse verte. *(Les Ardoises du toit.)*

CHEMINÉE D'USINE

L'air nous est remis
les amis barbares
le refrain choisi
Les vieilles promesses
la terre végétale et le paradis
L'heure s'ouvre au signal
Un battant qui traverse
Et l'aile mise à mal
Des voyageurs à table à l'auberge endormie
la route qui s'attarde
La colline
l'usine
Le torrent démoli
La forêt prisonnière
Le renoncement sourd
La main de l'homme[1]
(Cravates de chanvre.)

65. IVAN GOLL[2]

CARTOMANCIENNE[3]

Pythie
Cinquième étage à droite
Sur son tabouret de piano
Qui a réglementairement trois pieds
Ivre de thé de Ceylan

Belle Pythie aux bas de soie très rouges
Suis-je ton Roi de Pique
Qu'hypnotisent les bijoux Fix

Valet de Trèfle médiéval
Serait-il mon rival?

Trois dix: on ira en voyage
S'il le faut, à Venise!

Mais où donc est la Dame de Cœur!
(Le Nouvel Orphée.)

[1] *Soleil* und *Cheminée d'usine* sind ganz aufgelöste Stimmungsbilder. Das Denken ist vollkommen ausgeschaltet. Bei dem ersten Stück läßt sich der Zusammenhang noch finden, im zweiten bleiben die einzelnen Empfindungsphasen isoliert. — In beiden Stücken deutliche Musikalität und unpretiöse Schlichtheit.

[2] *1891, Elsässer, der auch deutsch schreibt, (s. E. S. 89). — *Le Nouvel Orphée* (Sammelband: *Théâtre et Film* und Gedichte enthaltend) 1923.

[3] Karikatur der Pythia und der Sehnsucht nach Offenbarungen.

Digitized by Google

HORLOGES[1]

Le temps tombe de toutes les tours
Aile de cristal qui se brise dans la rue
Suicide d'ange désespéré

ÉTERNITÉ

De tous les Mont-Blanc l'heure se précipite
Éternité glaciale inventée par les hommes
Que nous buvons au compte-goutte

TOUS LES JOURS

Tous les jours ils nous font remourir
Nous courons! nous courons!
Où?

TOUS LES JOURS

L'autobus passe la Seine comme un centaure
L'Express de Bruxelles démarre à 7^h 12 exactement
Demain matin la guillotine tranchera le cou de l'Aurore
Et la bourse ouvrira à midi

La terre tourne: cinquième roue de l'automobile divine
L'ange a beau se suicider
La bêtise reste immortelle. *(Le Nouvel Orphée.)*

66. MAX JACOB[2]

AUS «LE CORNET A DÉS»[3]

1.

Poème dans un goût qui n'est pas le mien.[4]

à toi, Baudelaire.

Auprès d'un houx dont les feuillages laissaient voir une ville, Don Juan, Rothschild, Faust et un peintre causaient.

«J'ai amassé une immense fortune et, comme elle ne me donnait aucune jouissance, j'ai continué à acquérir, espérant retrouver la joie que m'a donnée le premier million.

— J'ai continué à chercher l'amour au milieu des malheurs, dit Don Juan. Être aimé et ne pas aimer, c'est un supplice; mais j'ai

[1] Philosophisches Spiel mit der Verzweiflung des Geistes den Begriffen Zeit, Vergänglichkeit, Ewigkeit gegenüber. Im zweiten Teil (12—18) in die (romantische) Verspottung der mit nüchterner Selbstverständlichkeit Lebenden übergeleitet. [2] *1876 (s. E. S. 89).

[3] Der *Cornet à dés*, zuerst 1917, enthält Hunderte von Einfällen, Bildern, Skizzen in buntester Reihenfolge ohne ein anderes sichtbares Einteilungsprinzip als das der Buntheit und ohne Inhaltsverzeichnis. Die einzelnen *Poèmes* tragen nur teilweise Überschriften und sind durch Sterne voneinander getrennt. Daß das letzte Viertel (ungefähr) als *deuxième partie* abgesondert ist, hat keine innere Ursache, d. h.: keine in irgendwelcher Verschiedenheit dieser Stücke den vorigen gegenüber begründete. Die mitgeteilten Abschnitte stehen in der *Édition complète* von 1923 (Paris, Stock, Sammlung *Les Contemporains*) SS. 28, 38, 39, 40, 44, 46, 51, 52, 53, 77.

[4] Mit ihrer Überschrift und Widmung betont die Skizze, daß Baudelaires Denkart dem Dichter nahe liegt, wohl auch seinen Ausgangspunkt bildet, daß er aber diese Denkart, das Schwelgen im *ennui*, in der Dekadenzstimmung, zu überwinden suche.

Digitized by Google

continué à chercher l'amour dans l'espoir de retrouver l'émotion d'un premier amour.

— Quand j'ai trouvé le secret qui m'a donné la gloire, dit le peintre, j'ai cherché d'autres secrets pour occuper ma pensée; pour ceux-là on m'a refusé la gloire que m'avait donnée le premier et je reviens à ma formule malgré le dégoût que j'en ai.

— J'ai quitté la science pour le bonheur, dit Faust, mais je reviens à la science, malgré que mes méthodes soient démodées, parce qu'il n'y a d'autre bonheur que la recherche.»

Il y avait à côté d'eux une femme jeune couronnée de lierre artificiel qui dit:

«Je m'ennuie, je suis trop belle!»

Et Dieu dit derrière le houx:

«Je connais l'univers, je m'ennuie.»

2.

Le jeu des dominos sur le tapis évoquait la Mort et le tablier blanc de la bonne n'était pas pour éloigner cette idee.

3.

Si tu mets ton oreille au tic-tac de ton oreille, tu entendras bien en toi quelque chose qui n'est pas toi-même et qui est un ou le démon.

4.

Quand on fait un tableau, à chaque touche, il change tout entier, il tourne comme un cylindre et c'est presque interminable. Quand il cesse de tourner, c'est qu'il est fini. Mon dernier représentait une tour de Babel en chandelles allumées.[1]

5.

Un cheval s'est échappé des écuries de l'Institut. Le poulain est en arrêt près du Pont. Napoléon Ier court après. Le valet de chambre, un maréchal, s'il vous plaît, rattrape l'empereur qui a oublié son petit manteau et sa bouteille de Rome ou de rhum.[2]

6.

Il arrive quand tu ronfles que le monde matériel éveille l'autre.

7.

Au pied du lit, l'armoire à glace, c'est la guillotine, on y voit nos deux têtes pécheresses.

8.

Il éclabousse, le jet de la bouteille d'encre! ce n'est pas une grenouille, mais un petit chef d'orchestre qui indique la rampe et le bas d'une robe blanche.

9.

Comme un bateau est le poète âgé,
ainsi qu'un dahlia, le poème étagé
Dahlia! Dahlia! que Dalila lia.[3]

[1] Schlüssel zu Jacobs Ästhetik und Kunstübung.

[2] Absolutes Phantasiespiel (ähnlich wie 8: *Il éclabousse*), während in den andern *poèmes* ein gedanklicher Sinn enthalten ist.

[3] Spiel mit den Sinn-Assoziationen, die sich aus den Klang-Assoziationen ergeben. Die Klangverbindungen sind hier das Primäre.

Digitized by Google

10.

Le mystère est dans cette vie, la réalité dans l'autre; si vous m'aimez, si vous m'aimez, je vous ferai voir la réalité.

11.

Un pan de ciel bleu, un peu de fumée comme un duvet de cygne: des anges en voyage.

12.

Un diadème est changé en mille têtes de députés.

13.

Quand on donne aux magiciens le morceau d'un vêtement, ils connaissent celui qui le porte; moi, quand je mets ma chemise, je sais ce que je pensais la veille.

16.

Les vrais miracles.

Le bon vieux curé! après qu'il nous eut quittés, nous le vîmes s'envoler au-dessus du lac comme une chauve-souris. Il était assez absorbé dans ses pensées pour ne pas même s'apercevoir du miracle. Le bas de la soutane était mouillé, il s'en étonna.

VII. FESTIGUNG

67. JEAN COCTEAU[1]

AUS «MALÉDICTION AU LAURIER»[2]

Ma mère, c'était bien elle (assez bien elle)
avec un tablier bordé de velours noir
et un petit lézard de diamants à son corsage.

Elle me dit: Je viens par le tunnel du rêve.
J'ai voulu entendre le canon avec toi.
Cette nuit il y aura une attaque.
Je répondais: mais non, mais non.
Alors, elle s'assit près de moi,
elle posa ses mains sur moi,
et elle était d'une tristesse immense.

Elle me dit: Tu sais, ton frère a son brevet de pilote.
Aussitôt,
j'eus douze ans à la campagne.
Après dîner, dehors, mon camarade

[1] *1892 (s. E. S. 90). Alle Stücke aus dem Sammelband *Poésie* 1916—1923 (Paris 1925[2]). Er enthält: *Le Cap de Bonne-Espérance* 1916—1919, *Discours du Grand Sommeil* 1916—1918, *Poésies* 1920, *Vocabulaire* 1922, *Plain-Chant* 1923.

[2] Kriegsbild aus Traum und Wachen, Erinnern und Gegenwart gemischt. Aber die einzelnen Teile vollkommen klar und unverschleiert, auch unzerrissen. Die Verse so willkürlich, daß sie kaum, oder doch nur stellenweise als Verse zu spüren sind.

Digitized by Google

Charles dit: Il paraît
que des Américains volent.
Ma mère sourit en cousant.
Mon frère, toujours incrédule.

Et Charles dit: Je serai mort.
Il y aura une grande guerre.
Paul qui fume sous ce chêne,
volera et jettera
des bombes la nuit sur des villes.
Sur vos villes, fraülein Joséphine.

Je me réveille. Mon bras
tué s'emplit d'eau gazeuse.
Quelle heure est-il? a-t-on dîné?
Le lieutenant me lance un coussin à la tête.

Couche-toi donc, tu dors debout.
Je ne dors pas. Et je m'accroche
à la barque. J'entends des rires.

Mais une lame de fond m'emporte
habilement
dans les mers mortes.

Alors j'étais avec mon frère en aéroplane.
Nous planions à une extraordinaire hauteur.
Nous volions à une extraordinaire hauteur
au-dessus d'un port où allaient et venaient des navires.

Il me dit: Tu vois sur ce bateau
juste au-dessous de nous
Maman est dessus. Elle nous cherche.
Elle nous cherchera probablement sur toute la terre.

(Discours du Grand Sommeil.)

TROMPE-L'ŒIL[1]

Montagnes au-dessous du niveau de la Mer.
Un cheval mange sur le toit.
Pente raide; la vache à l'aise
Comme une mouche,
caressons-la.
Tiens! elle est à deux kilomètres.
Derrière le sommet,
(la terre est ronde)
elle se cache.
Et toi, si loin,
si près de moi.

(Poésies.)

[1] Die Spiegelung, deren reale Möglichkeit komisch bekräftigt wird *(deux kilomètres — la terre est ronde)*, zum Gleichnis eines seelischen Zustandes, einer Sehnsucht erhoben. Freie Verse, aber deutlich in Rhythmus und Klang als Verse gekennzeichnet.

Digitized by Google

AUS «PLAIN-CHANT»[1]

Mauvaise compagne, espèce de morte,
De quels corridors,
De quels corridors pousses-tu la porte,
Dès que tu t'endors?

Je te vois quitter ta figure close,
Bien fermée à clé,
Ne laissant ici plus la moindre chose,
Que ton chef bouclé.

Je baise ta joue et serre tes membres,
Mais tu sors de toi,
Sans faire de bruit, comme d'une chambre,
On sort par le toit.

* * *

Rien ne m'effraye plus que la fausse accalmie
D'un visage qui dort;
Ton rêve est une Égypte et toi c'est la momie
Avec son masque d'or.

Où ton regard va-t-il sous cette riche empreinte
D'une reine qui meurt,
Lorsque la nuit d'amour t'a défaite et repeinte
Comme un noir embaumeur?

Abandonne, ô ma reine, ô mon canard sauvage,
Les siècles et les mers;
Reviens flotter dessus, regagne ton visage
Qui s'enfonce à l'envers.

* * *

Franchement, je croyais qu'amour, en poésie,
C'est aimer ce que l'on fait;
Et mon cœur en étouffait.
Mais pour me détromper les muses t'ont choisie.

Sans cesse disputant, organisant leurs camps,
Comme une ruche d'abeilles,
Les neuf muses sans oreilles,
Et qui savent toujours intervenir à temps,

T'ont faite comme il faut afin que j'en écrive,
Car ces déesses des Grecs,
Pour jouer leur jeu d'échecs,
Me veulent tantôt l'une et tantôt l'autre rive.

[1] Klassische Strophenform, Klarheit und Maß des Inhalts. Aber das „Unbewußte" und die romantische Entgrenzung sind nicht ausgeschaltet (*Mauvaise compagne...*). Nur fügt sich Cocteau jetzt den griechischen Musen. Unter ihrer Führung gehört ihm *tantôt l'une et tantôt l'autre rive*, Wachen und Traum, Diesseits und Jenseits; aber das bloße Formspiel *(mon cœur en étouffait)*, das herzlose Ästhetentum, verbieten sie und geben seiner Dichtung die Geliebte zum Inhalt.

Digitized by Google

68. TRISTAN KLINGSOR[1]

AU LUXEMBOURG

Passe qui voudra par la rue Saint-Jacques,
Je préfère le Luxembourg
Avec ses marbres, ses marronniers lourds
Et ses balustrades de pierre autour
Du lac.

Le soleil d'août brille:
N'est-elle pas trop roide en somme
Cette rue?
Regardons plutôt l'herbe drue,
La rose, la jonquille
Et le géranium.

Une jolie fille sourit
Et surpris
J'ai un peu d'émoi;
Le fin jet d'eau verse une larme;
Une jolie fille sourit
Et le fantassin porte l'arme,
Mais ce n'est pas pour moi.

Passe qui voudra par la rue Saint-Jacques,
Plus je n'y voudrai passer!
Mon cœur y fut trop blessé
Et durement mis à sac;
Passe qui voudra par la rue Saint-Jacques.

(Humoresques.)

FRANCIS JAMMES

Il a plu. Le matin sourit
A travers ses pleurs;
La grenouille saute dans l'étang
Et sur un roseau droit du Christ,
Le beau martin-pêcheur
En habit bleu clair à la hussarde,
Avec son plumet rouge éclatant,
Monte la garde.

Francis Jammes, dormez-vous encor?
Le joli lièvre roux
Essuie la fine pluie
De ses moustaches
Et le vieil âne à l'œil humide tâche
D'attraper enfin la fleur d'or
Du pissenlit:
Francis Jammes, Francis Jammes, dormez-vous?

Il n'est plus un grelot de mule qui se taise
Et ne fasse un concert féerique

[1] Pseud. für *Tristan Leclère* *1874 (s. E. S. 91). — Humoresques 1921.

Digitized by Google

Sous l'accompagnement sourd des coups
De trique;
Il n'est plus un soulier du cordonnier d'Orthez
Qui ne résonne sur le pavé;
Ah! l'heure n'est plus de rêver
Du cousin des Indes ou d'Amérique:
Francis Jammes, Francis Jammes, dormez-vous?
(Humoresques.)

69. PAUL-JEAN TOULET[1]

AUS DEN «CONTRERIMES»[2]

1.

Géronte d'une autre Isabelle,
A quoi t'occupes-tu
D'user un reste de vertu
Contre cette rebelle?

La perfide se rit de toi,
Plus elle t'encourage.
Sa lèvre même est un outrage.
Viens, gagnons notre toit.

Temps est de fuir l'amour, Géronte,
Et son arc irrité.
L'amour, au déclin de l'été,
Ni la mer, ne s'affronte. *(XVIII.)*

2.

Douce plage où naquit mon âme;
Et toi, savane en fleurs
Que l'Océan trempe de pleurs
Et le soleil de flamme;

Douce aux ramiers, douce aux amants,
Toi de qui la ramure
Nous charmait d'ombre, et de murmure,
Et de roucoulements;

Où j'écoute frémir encore
Un aveu tendre et fier —
Tandis qu'au loin riait la mer
Sur le corail sonore. *(XLVI.)*

3.

Pâle matin de Février
Couleur de tourterelle
Viens, apaise notre querelle,
Je suis las de crier;

[1] 1867—1920 (s. E. S. 91). *Les Contrerimes* 1921.

[2] Man erkennt die Spannweite von bloßem Spiel zu vollem Gefühlsinhalt, wenn man in den *Contrerimes* (nach der Strophenform benannt) Stück 1 *(Géronte)* mit 2 *(Douce plage)* oder der *Romance* vergleicht, und in den *Coples* das frösteInde *On dirait* (3) mit dem an Lafontaines Fabel geknüpften Wortwitz (5). — Charakteristisch für Toulet ist die Mischung aus Ernst und Scherz, Gefühl und Esprit in *Contrerimes* 3 *(Pâle matin.)*

Digitized by Google

Las d'avoir fait saigner pour elle
Plus d'un noir encrier . . .
Pâle matin de Février
Couleur de tourterelle.

(LXI.)

ROMANCE SANS MUSIQUE

Dans Arle, où sont les Aliscams,
Quand l'ombre est rouge, sous les roses,
Et clair le temps,

Prends garde à la douceur des choses.
Lorsque tu sens battre sans cause
Ton cœur trop lourd;

Et que se taisent les colombes:
Parle tout bas, si c'est d'amour,
Au bord des tombes.

(Chansons I.)

COPLES

1.

Tant de travail, docteur, pour découvrir enfin
Que l'Être se nourrit, et meurt, de pourriture?
Ah, cesse, à tes fourneaux, d'avilir la nature:
Ce n'est que songe et fleurs dont nos âmes ont faim.

(III.)

* * *

2.

Brouillard de l'opium tout trempé d'indolence,
Robe d'or suspendue aux jardins du silence.

(XVIII.)

* * *

3.

On dirait une main qui chiffonne un linceul.
Qui donc vient de parler tout bas? Serais-je seul?

(XXIV.)

* * *

4.

En l'an 1910 de phrases — et du Christ,
Nous nous sommes, ma chère enfant, beaucoup écrit.

(XLVIII.)

* * *

5.

Deux vrais amis vivaient au Monomotapa
. . . Jusqu'au jour où l'un vint voir l'autre, et le tapa.

(LXVI.)

Digitized by Google

70. TRISTAN DERÈME[1]

LA VERDURE DORÉE[2]

XV

Quand tu m'auras quitté (ne lève pas les bras),
Quand tu m'auras quitté, car tu me quitteras,
Je n'irai plus chercher d'œillets chez la fleuriste.
Je demeurerai seul avec mon rêve triste,
Et je dirai: «Voilà la chambre où tu te plus,
Et voici le miroir qui ne te verra plus,
La table d'acajou, le canapé, le pouf, le
Tabouret où le soir tu posais ta pantoufle.
O golfe calme, où le bonheur était ancré! . . .»
Et quelquefois amèrement je sourirai,
En feuilletant mon vieux Racine aux coins de cuivre,
Des pantins que tu fis dans les marges du livre.

XLIII

Souffle ta lampe! Le matin
A frissonné sur les collines;
Et, morose, le cœur lointain,
Dans la pénombre tu t'inclines.

Ouvre ta porte! Le verger
N'est qu'une verdure légère,
Dans la lumière où l'air léger
Sent l'herbe humide et la fougère.

Et d'un esprit calme et plus pur,
Loin des douleurs que tu cisèles,
Regarde tourner dans l'azur
Les colombes aux blanches ailes!

LXXXIII

La double passion de l'amour et des livres,
Les poèmes et les beaux yeux dont tu m'enivres,
Jules Laforgue et tes mains blanches, Mallarmé
Et la pâleur de ton visage accoutumé,
François Villon, Laurent Tailhade, Paul Verlaine
Et vous, Jammes, berger vêtu de rude laine

[1] *1889 (s. E. S. 92). — *La Verdure dorée* 1922.

[2] Das etwas gewaltsame Vermeiden übergroßer Bitterkeit ist deutlich sichtbar in dem Reimspiel XV 7/8 (*pouf le . . . pantoufle*), die Selbstironie in den *douleurs que tu cisèles XLIII* 10. Unter den LXXXIII genannten Vorbildern dürften Verlaine und Laforgue (cf. CXL!) am stärksten gewirkt haben. (Laurent Tailhade, 1854—1919, steht mehr nachahmend und vielseitig anschmiegsam unter den Symbolisten, als daß er ganz aus Eigenem geschaffen hätte. Derème nennt ihn wohl als spielenden Satiriker und Parodisten). — Die Grundstimmung D.s tritt in XCVIII hervor. Hier ist die zu überwindende innere Disharmonie stark durch Assonanzen unterstrichen, die zwischen den regelmäßigen Reimen schroff und unmusikalisch wirken.

Digitized by Google

Qui tirez des sanglots d'une flûte de buis . . .
O poètes, c'est vous que dans l'ombre où je suis
J'évoque en regardant tandis qu'elle sommeille
Ses cheveux dénoués sous la lampe vermeille.

XCVIII

Mon Dieu, madame, il faut nous consoler
Sans faire des gestes tragiques,
Sans déclamer et sans râler
Si le sort nous donne des gifles.

C'est un destin encore assez
Banal qui nous désole et nous sépare,
Qui m'offre ses bouquets glacés
Et qui vous fait amère et pâle.

Laissez le sabre à la cloison
Et l'aconit à l'officine,
Car voyez-vous *le fer* et *le poison*
C'est bien usé depuis Racine.

Hélas! Pourquoi railler ainsi
Nos seules choses éternelles?
Et chavirant au noir souci
Je pleure en écrivant ces chansonnettes . . .

CXL

Chambre d'hôtel morose et vide. Un œillet penche
Et touche le miroir triste où tu contemplas
Ta gorge nue. *Eau chaude. Eau froide. MM. les Clients sont priés de régler chaque dimanche.*

C'est dimanche. Réglons les comptes de ce cœur.
Rideaux jaunes et noirs, quel funèbre décor!

Tu n'es plus là. J'ai lu Delille et l'*Annuaire Des Téléphones*, pour ne plus songer à tes
Sanglots; mais je voyais tes larmes et restais
Des heures, les yeux clos, trop habile à me nuire,

A remuer ma peine au lieu de l'endormir
Et mâchant ma douleur comme un fruit trop amer.

71. JEAN-MARC BERNARD[1]

PROLOGUE

Jetons les livres allemands,
Par les fenêtres, à brassées.
Foin des cuistres et des pédants,
Et vivent les claires pensées!

[1] 1881—1915 (gefallen als Kriegsfreiwilliger bei Souchez) (s. E. S. 92). — *Œuvres complètes* in 2 Bd. 1923 von Henri Clouard herausgegeben. Die Hauptsammlung: *Sub Tegmine Fagi* 1913. Der lateinische Titel ist so programmatisch wie die erste „Prolog"-Zeile (zugleich spielt der Titel auf die Widmung *Mon cher Fagus* an).

Digitized by Google

Mieux vaut, couché sur le gazon,
Relire, loin des philologues,
Catulle, Horace, Anacréon
Et le Virgile des *Eglogues*.

Car l'antiquité nous instruit.
Chacun de ses auteurs répète:
Le temps irréparable fuit . . .
Cueille le jour, dit le poète.

Ah! contentons-nous désormais
De ces vérités éternelles
Que nous méditerons en paix
Sous les raisins de nos tonnelles.

Puisque se lamenter est vain,
Ne pleurons point la mort des choses:
Versons ces roses en ce vin,
En ce bon vin versons ces roses.

Goûtons la joie et le chagrin
Que, tour à tour, chaque heure apporte;
Car la Mort pourrait bien, demain,
Frapper du poing à notre porte.

(Sub Tegmine Fagi, livre second ou livre des bergeries et des jeux.)

AUS «PREMIER AMOUR»[1]

Ton visage se fane et ta chair est moins blanche?
Ah! qu'il se fane ton visage pour toujours!
Crois-moi: lorsque vers moi tendrement il se penche,
Je ne vois que tes yeux qui pleurent nos amours.

J'aime tes tristes yeux, ton attitude lasse,
L'abandon résigné qui trahit ta douleur,
L'automne recueillie et grave de ta face
Et la mélancolie immense de ton cœur.

Tous deux nous connaissons ce que très peu connaissent:
Cette étrange amertume et ce charme sournois
D'avoir senti glisser, ainsi qu'une caresse,
Octobre dans notre âme, octobre dans les bois . . .

(Sub Tegmine Fagi, livre premier ou livre des amours.)

AUS «ET NOS CEDAMUS AMORI»[2]

Te voici donc qui t'envoles,
Bel oiseau, mon pauvre amour!
Et mes plus douces paroles
Ne te gardent pas un jour.

[1] *Premier Amour* und *Et nos cedamus amori* zeigen das Erzwungene der anakreontischen Haltung.

[2] 5: zitiert den *Après-Midi d'un Faune*, 16: Beaumarchais' *Mariage de Figaro* (am Ausgang und Zusammenbruch des Rokoko!), 11/12: paraphrasiert Heine.

Digitized by Google

Je murmure: Aimai-je un rêve!
(On dirait du Mallarmé.)
Dans cette aventure brève
Ai-je seulement aimé?

Allons! soyons philosophe!
Mettons-nous à l'œuvre pour
Faire une petite strophe
De tout cet immense amour.

Mais quelle misère en somme,
Qu'en nos cœurs nous maudissons,
D'observer, poètes, comme
Tout finit par des chansons!

(Sub Tegmine Fagi, l. I.)

D'APRÈS HEINE

Triste pin noir dont les rameaux
Sont tourmentés par la tempête,
Tandis que s'amassent les maux,
Avec la neige, sur ton faîte,

Tu songes à l'arbre si vert
Qui laisse épanouir sa palme,
Dans l'immensité du désert,
Sous un ciel radieux et calme.

(Sub Tegmine Fagi, l. II.)

MOÏSE

O vous qui revenez de la Terre promise
Et portez en vos bras la grappe de raisins,
Je vous salue et je bénis les hauts desseins
Qui rendirent par vous la victoire soumise.

Et cependant je ne vous porte pas envie;
Car je devine, hélas! que bientôt, et malgré
L'orgueil dont votre cœur, ce soir, est enivré,
Elle vous pèsera cette grappe *cueillie!*

Moi je meurs, emportant mon désir dans la Terre.
Mais vous, quand vous voudrez consoler votre ennui,
O mes tristes enfants, vous n'aurez que ce fruit
Qui se dessèche et, sous vos doigts, tombe en poussière!

(Premiers Poèmes.)

DE PROFUNDIS

Du plus profond de la tranchée,
Nous élevons les mains vers vous,
Seigneur! ayez pitié de nous
Et de notre âme desséchée!

Car plus encor que notre chair,
Notre âme est lasse et sans courage.
Sur nous s'est abattu l'orage
Des eaux, de la flamme et du fer.

Vous nous voyez couverts de boue,
Déchirés, hâves et rendus . . .
Mais nos cœurs, les avez-vous vus?
Et faut-il, mon Dieu, qu'on l'avoue?

Digitized by Google

Nous sommes si privés d'espoir,
La paix est toujours si lointaine,
Que parfois nous savons à peine
Où se trouve notre devoir.

Éclairez-nous dans ce marasme,
Réconfortez-nous, et chassez
L'angoisse des cœurs harassés;
Ah! rendez-nous l'enthousiasme!

Mais aux Morts, qui tous ont été
Couchés dans la glaise ou le sable,
Donnez le repos ineffable,
Seigneur! ils l'ont bien mérité!

(Vers inédits.)

72. JOACHIM GASQUET[1]

EN MER[2]

. . . J'ai cueilli dans ma main une rose d'écume,
Elle fond au soleil comme une neige d'or.
Dans quelle ardente main se dore et se consume,
O mon père, ton âme au soleil de la mort?

Réponds-moi . . . dans la houle où déferlent les mondes
Et dont jusqu'à nos cœurs viennent mourir les vents,
Quelqu'un vient-il cueillir sur les vagues profondes,
Pauvre écume d'un soir, les âmes des vivants?

(Les Printemps: Printemps funèbre.)

FRISSON DU SOIR

Dans le bosquet les oiseaux se sont tus,
La lune monte au-dessus du village.
Un chien aboie . . . Une averse voyage . . .
Simplicités! ô rustiques vertus!

La soupe fume et la première lampe
Vient d'étoiler le balcon du château.
Le vent du soir s'endort contre ma tempe,
La mer s'endort derrière le coteau.

Alors tu viens, frisson toujours le même,
O brève angoisse, équivoque bonheur,
Toi que j'exècre à la fois et que j'aime,
O solitude de mon cœur.

(Les Printemps: Printemps funèbre.)

---

[1] 1873—1922 (s. E. S. 92). — *Les Printemps* 1909 (Abschnitte: *Printemps mystique*, *Printemps païen*, *Printemps funèbre*). — *Le Bûcher secret* 1921.

[2] Halbheit und Friedlosigkeit der pantheistischen Stimmung in *En Mer* und *Frisson du Soir*.

Digitized by Google

AUS «LA MESSE DES SÈVES»[1]

Credo

Dans la clairière d'or la lumière ruisselle,
Chaque arbre s'agenouille à son prie-dieu vermeil,
Je crois à ta splendeur, Église universelle,
Dont le monde est le temple et l'autel le soleil.

Je crois sur cet autel au divin Sacrifice
Que le Fils de tes fils consomme chaque jour.
Sous la nef des saisons se déroule l'office.

Tout l'éther retentit des psaumes de l'Amour,
Le ciel est le parvis, la mer est le calice
Et chaque siècle sert sa messe tour à tour.

Je crois aux volontés rythmiques des planètes
Aux orbes enlacés, aux cadences des cieux.
L'espace a son destin, l'éther a ses poètes,
Le néant engloutit le temps silencieux!

Je crois aux volontés de la sève joyeuse,
Au Printemps fugitif, à l'éternel réveil,
Au rajeunissement de la substance heureuse.

Et quand j'aurai dormi du terrestre sommeil,
Je ressusciterai dans ma chair glorieuse
Pour servir à mon tour la Messe du soleil.

Dans la clairière d'or la lumière ruisselle,
L'arbre est un patriarche au cœur de la forêt,
Je crois à ta splendeur, Église universelle,
Conscience des morts où je m'éveillerai.

(Les Printemps: Printemps funèbre.)

AUS DEM CYCLUS «NÉANT»[2]

Je mourrai . . . Mais je veux dans la flambée ultime
Du bûcher de mon corps qui s'écroule, épuiser
Tout ce qui reste en moi de jeunesse et de crime . . .
Taris toute ma sève en un dernier baiser.

Là-bas, au pied des monts, sur la ville embrumée,
Comme au fond de mon sang, tout flambe . . . Suis-je mort?
Le monde brûle en moi, tout n'est plus que fumée.
Le soleil de mes jours descend sur le vieux port.

[1] Das pantheistische *Credo* ist in christliche Form gefaßt. Es bleibt innerlich unentschieden, wie weit sich der Dichter vom Glauben an den persönlichen Gott und das persönliche Fortleben trennt.

[2] Am Schluß des Lebens glaubenslose Resignation.

Digitized by Google

Le soleil de ma vie est tombé sur ton âme.
Tout brûle . . . Tout n'est plus que fumée entre nous . . .
De mes jours consumés monte une haute flamme . . .
Sur la mer, devant toi, le ciel est à genoux.

Mais demain, sans souci de l'être que nous fûmes,
Cette mer, ce soleil, ces arbres reviendront,
Et beaux comme ce ciel, vains comme ces écumes,
D'autres cœurs, ô mon cœur, aimeront et mourront.

(Le Bûcher secret.)

73. PAUL VALÉRY[1]

LA PYTHIE

(A Pierre Louÿs.)

La Pythie exhalant la flamme
De naseaux durcis par l'encens,
Haletante, ivre, hurle! . . . l'âme
Affreuse, et les flancs mugissants!
Pâle, profondément mordue,
Et la prunelle suspendue
Au point le plus haut de l'horreur,
Le regard qui manque à son masque
S'arrache vivant à la vasque,
A la fumée, à la fureur!

Sur le mur, son ombre démente
Où domine un démon majeur,
Parmi l'odorante tourmente
Prodigue un fantôme nageur,
De qui la transe colossale,
Rompant les aplombs de la salle,
Si la folle tarde à hennir,
Mime de noirs enthousiasmes,
Hâte les dieux, presse les spasmes
De s'achever dans l'avenir!

[1] *1871 (s. E. S. 92—94). — *Charmes* 1922.

1—7. Pythia im Zustand der krampfhaften Rauscherregung, schon schwer vergiftet *(profondément mordue)*, „das Auge am Gipfel des Entsetzens hängend". 8—10. Der Blick, der dem zur Maske erstarrten Gesicht fehlt, der nichts Persönliches mehr besitzt, „reißt sich lebend los", empfängt sein Leben von dem Becken mit dem Rauschgift, dem daraus aufquellenden Rauch, und von der „Wut", von der Raserei, die das Rauschmittel verursacht. 11 bis 20. „Ein mündiger Dämon" (Rilke: Valéry-Übertragungen 1925), ein vom Willen der Besessenen unabhängiger Dämon, beherrscht ihren Schatten, der in irrer Bewegung „inmitten der duftenden Qual" (des peinigenden Weihrauchs) „ein schwimmendes Phantom verschwendet" (eine gespenstische Figur vielfach hin und her hasten läßt). Dessen riesenhafte Angstgebärden durchbrechen die senkrechten Linien des Saales (heben sein Ebenmaß auf — das ist rein malerisch gedacht). Und wenn „das Wiehern der Wahnsinnigen aussetzt", in den Pausen des Schreikrampfes, „mimt" das *fantôme nageur* „dunkle Gott-Trunkenheiten", zeigt der zuckende Schatten eine Begeisterung an, die die Gottheit herbeizerrt und die Krämpfe verstärkt, damit sie ihr Ende finden, ihre Auslösung in der „Zukunft", in dem zutage tretenden Orakel.

Digitized by Google

Cette martyre en sueurs froides,
Ses doigts sur ses doigts se crispant,
Vocifère entre les ruades
D'un trépied qu'étrangle un serpent:
— Ah! maudite! . . . Quels maux je souffre!
Toute ma nature est un gouffre!
Hélas! Entr'ouverte aux esprits,
J'ai perdu mon propre mystère! . . .
Une Intelligence adultère
Exerce un corps qu'elle a compris!

Don cruel! . . . Maître immonde, cesse
Vite, vite, ô divin ferment,
De feindre une vaine grossesse
Dans ce pur ventre sans amant!
Fais finir cette horrible scène!
Vois de tout mon corps l'arc obscène
Tendre à se rompre pour darder,
Comme son trait le plus infâme,
Implacablement au ciel l'âme
Que mon sein ne peut plus garder!

Qui me parle, à ma place même?
Quel écho me répond: Tu mens!
Qui m'illumine? . . . Qui blasphème?
Et qui, de ces mots écumants,
Dont les éclats hachent ma langue,
La fait brandir une harangue
Brisant la bave et les cheveux
Que mâche et trame le désordre
D'une bouche qui veut se mordre
Et se reprendre ses aveux?

Dieu! je ne me connais de crime
Que d'avoir à peine vécu! . . .
Mais si tu me prends pour victime

27/28. Den Geistern „halb geöffnet" (noch zwischen Bewußtsein und Unbewußtheit) habe ich das Geheimnis meiner Persönlichkeit verloren. 29—30. Eine ehebrecherische (in die Gemeinschaft zwischen meiner Seele und meinem Körper einbrechende) „Intelligenz" (dem mittelalterlichen Wortsinn entsprechend: ein überirdischer Geist) quält meinen Leib, den sie umfaßt, in Besitz genommen hat *(exercer* und *comprendre* erhalten latinisierte Grundbedeutungen. Siehe René Fernandet: Paul Valéry, Paris 1927, S. 129 A 1.). 31—37. Die Schilderung des körperlichen Zustandes ist wörtlich zu nehmen. Der Leib der Berauschten ist aufgetrieben und gespannt bis zum Brechen wie ein Bogen. Pythia, die den Dämon als Vergewaltiger, als „Ehebrecher" auffaßt, nennt diesen Bogen, diese Schwellung „obscön", spricht von einer vorgetäuschten Schwangerschaft ihres unberührten Leibes *(sans amant)*. 37—40. Das Bild des Bogens führt dazu, die Seele einem Pfeil zu vergleichen. Als „gemeinsten Pfeil" soll der Bogen (der vergiftete, besessene Körper) die Seele, das Ich der Pythia, zum Himmel hinaufschießen, da in der Brust der Berauschten kein Platz mehr für ein eigenes Leben vorhanden ist. 41—46. Sie hört zweifelnd den schäumenden und zerhackten Ausbrüchen zu, die über ihre Lippen dringen. 47—50. Genaueste Schilderung des Krampfzustandes. Die wilde Rede *(harangue brandie)* bricht

Digitized by Google

Et sur l'autel d'un corps vaincu
Si tu courbes un monstre, tue
Ce monstre, et la bête abattue,
Le col tranché, le chef produit
Par les crins qui tirent les tempes,
Que cette plus pâle des lampes
Saisisse de marbre la nuit!

Alors, par cette vagabonde
Morte, errante, et lune à jamais,
Soit l'eau des mers surprise, et l'onde
Astreinte à d'éternels sommets!
Que soient les humains faits statues,
Les cœurs figés, les âmes tues,
Et par les glaces de mon œil,
Puisse un peuple de leurs paroles
Durcir en un peuple d'idoles
Muet de sottise et d'orgueil!

Eh! Quoi! . . . Devenir la vipère
Dont tout le ressort de frissons
Surprend la chair que désespère
Sa multitude de tronçons! . . .
Reprendre une lutte insensée! . . .

---

durch den Geifer und die Haare, woran ein Mund kaut und flicht, dessen zügellose Bewegung *(désordre)* sich selber Bisse zufügen und seine Geständnisse zurückschlingen möchte. 54—56. Ein Dämon ist in ihr, Gott beugt das Ungeheuer auf dem Altar ihres bezwungenen, willenlosen Körpers, er soll es töten. 57—60. Das abgeschlagene und an den Schläfenhaaren vorgehaltene Haupt des Dämons soll „als bleichste Lampe die Nacht mit Marmor ergreifen", zu Marmorkälte erstarren lassen. 61—64. In mythologischen Erinnerungen ist das abgeschlagene Haupt als versteinerndes Medusenhaupt und als blasses Gestirn erfaßt worden. Die Ideenassoziation geht über die in Marmor geschlagene Nacht vom Sternbild zum Mond, der die Wasser des Meeres anzieht, der die Woge zu ewigen Höhen zwingt (— etwa: sie nicht zur Ruhe kommen läßt, aufpeitscht?). 65—70. Die Vorstellung gleitet zum Medusenhaupt zurück. Der Dämon als eigene Person verschwindet, von dem eisigen Auge der Pythia selbst soll die versteinernde Wirkung ausgehen. Menschen sollen mit erstarrten Herzen und schweigenden Seelen zu Statuen werden, und „der Eisblick meiner Augen möge ein Volk ihrer Worte (ein menschlich sprechendes Volk) verhärten zu einem Volk von Götzenbildern, das stumm ist aus Dummheit und Stolz". (Die Absicht des Dichters zielt auf Belebung, Verkörperung des bloß Gedanklichen. Weiter soll das Gedankliche durch das Spiel der Klänge, der Assonanzen musikalisiert werden. Das Ergebnis der Bemühung ist dunkle Pretiosität.) 71—74. „Soll ich die Viper werden, deren ganze Schnellkraft von Schaudern über das Fleisch herfällt, welches ihre Menge von Stümpfen zur Verzweiflung bringt." Das Bild ist von der Schlange hergenommen, die V. 24 am Dreifuß erwähnt ist. Darüber hinaus gebraucht Valéry das Bild der Schlange immer wieder als „das mythische Symbol" der Sinnlichkeit. (cf. die Valéry-Studie von E. R. Curtius in „Französischer Geist im neuen Europa", S. 156 ff.) Sinn der Stelle ist danach: Soll ich mich ganz dem sinnlichen Rausch, der auf mich eindringt, überlassen? Er bringt mein Fleisch durch die Vielfältigkeit der einzelnen Erschütterungen, einzelnen Giftwirkungen auf die verschiedenen Nerven, zur Verzweiflung. 75. Pythia sieht die Sinnlichkeit als eine tyrannische Herrscherin an und erklärt es für unsinnig,

Digitized by Google

Tourne donc plutôt ta pensée
Vers la joie enfuie, et reviens,
O mémoire, à cette magie
Qui ne tirait son énergie
D'autres arcanes que des tiens!

Mon cher corps! . . . Forme préférée,
Fraîcheur par qui ne fut jamais
Aphrodite désaltérée,
Intacte nuit, tendres sommets,
Et vos partages indicibles
D'une argile en îles sensibles,
Douce matière de mon sort,
Quelle alliance nous vécûmes!
Avant que le don des écumes,
Ait fait de toi ce corps de mort!

Toi, mon épaule, où l'or se joue
D'une fontaine de noirceur,
J'aimais de te joindre ma joue
Fondue à sa même douceur! . . .
Ou, soulevée à mes narines,
Ouverte aux distances marines,
Les mains pleines de seins vivants,
Entre mes bras aux belles anses
Mon abîme a bu les immenses
Profondeurs qu'apportent les vents!

---

gegen sie, gegen den Rausch anzukämpfen. 76—80. Flucht in die Erinnerung. Das Gedächtnis soll zu jener Zauberkunst zurückkehren, die all ihre Kraft keinen anderen Geheimnissen verdankt als denen des bewußten individuellen Daseins; die Besessene will sich durch Erinnern an gesunde Tage aufrichten. 81—90. Preis des Körpers. „Welch ein Bündnis lebten wir (griechischer Akkusativ), bevor dich die Gabe des Schäumens, der epileptische Zustand, in einen Leichnam verwandelte!" Das Lob des Körpers selber mischt äußerste Pretiosität und Lüsternheit. Aphrodite wurde durch diese Frische nie gestillt: Betonung der Jungfräulichkeit. Der gleiche Gedanke verstärkt in *intacte nuit:* unberührtes Geheimnis des Körpers. Die Brüste werden zu „zarten Hügeln" und zu „unsäglichen Teilungen eines Töpfertons in empfindsame Inseln", wobei ein Schwelgen im I-Laut und der gleitende Innenreim *argile-îles* die Sinnlichkeit in Klang umzusetzen strebt. Die ungebrochene Frische dieses Körpers bezeichnet Pythia als den „sanften Stoff", die konkrete Basis ihres Schicksals. 91—94. Das Gold der Schulter spielt mit dem „Quell aus Schwärze" (den dunklen Haaren), und „die in ihrer eigenen Süße geschmolzene Wange schmiegte ich gern dagegen". (Das ist reinster *secentismo*). 95/96. Rilke: „Ganz in den Atem gehoben vor Fernen des Meeres." — Mein Bewußtsein lag in der Tätigkeit des Einatmens, ich stand den eingesogenen Fernen des Meeres offen. 97/98. Mit 95 zusammen ergibt sich die genaue Darstellung einer Statue. *belles anses* unterstreicht das Statuarische der Auffassung. 99/100. Demgegenüber nun stärkste Betonung romantischer Bewegtheit: der Abgrund meines Wesens trinkt die unendlichen Tiefen in sich, die der Wind mit sich führt; Grenzenlosigkeit des Gefühls steht der Unendlichkeit der Natur gegenüber. — Dies Ineinander von Plastik und Entgrenzung — 95/100 — weist ganz auf Mallarmé. 101/102. *ô roses* geht auf die ungebrochene Jugend der Pythia. „Jede Leier enthält Wandlungsfähigkeit der Töne", in jedem künstlerisch bewegten Menschen ist ein Wechsel der Stimmungen, eine Übererregbarkeit vorhanden. 103/104. Eines

Digitized by Google

Hélas! ô roses, toute lyre
Contient la modulation!
Un soir, de mon triste délire
Parut la constellation!
Le temple se change dans l'antre,
Et l'ouragan des songes entre
Au même ciel qui fut si beau!
Il faut gémir, il faut atteindre
Je ne sais quelle extase, et ceindre
Ma chevelure d'un lambeau!

Ils m'ont connue aux bleus stigmates
Apparus sur ma pauvre peau;
Ils m'assoupirent d'aromates
Laineux et doux comme un troupeau;
Ils ont, pour vivant amulette,
Touché ma gorge qui halète
Sous les ornements vipérins;
Étourdie, ivre d'empyreumes,
Ils m'ont au murmure des neumes,
Rendu des honneurs souterrains.

Qu'ai-je donc fait qui me condamne
Pure, à ces rites odieux?
Une sombre carcasse d'âne
Eût bien servi de ruche aux dieux!
Mais une vierge consacrée,
Une conque neuve et nacrée
Ne doit à la divinité
Que sacrifice et que silence,
Et cette intime violence
Que se fait la virginité!

Pourquoi, Puissance Créatrice,
Auteur du mystère animal,
Dans cette vierge pour matrice,
Semer les merveilles du mal?
Sont-ce les dons que tu m'accordes?
Crois-tu, quand se brisent les cordes

Abends erschien die Sternen-Stellung, erklärte sich das Schicksal meines traurigen Wahnsinns. 105/110. Umschwung des apollinischen Wesens ins Dionysische, an das düstere und feindselige Vorstellungen des Lichtlosen und der Unordnung geknüpft werden: *antre, ouragan, gémir, lambeau.* 111—120. Die Menschen steigern den erkannten Krankheitszustand der Pythia. Sie betäuben sie mit Essenzen, berühren ihre unter Schlangen-Ornamenten keuchende Brust wie ein Amulett, machen sie trunken mit Opferbrandgerüchen, singen dumpfe, feierliche Lieder, erweisen ihr „unterirdische Ehren". 121—130. All das steht im verhaßten Gegensatz zu ihrer usprünglichen klaren und jungfräulichen Natur, die der Gottheit nur Opfer, Schweigen und strenge innere Zurückhaltung *(intime violence)* schuldet. 131—140. Anklage gegen die Gottheit; *mystère animal,* Lebensgeheimnis, schließt das Geistige und Bewußte aus. Die ihr verliehenen prophetischen Gaben, die aus dunklem Rausch aufsteigen, lehnt Pythia als *merveilles du mal* ab. Sie betrachtet sich als ein Saitenspiel, worauf das Plektron der Götter schlägt. Sie gibt nur noch Grabestöne von sich; wenn die

Digitized by Google

Que le son jaillisse plus beau?
Ton plectre a frappé sur mon torse,
Mais tu ne lui laisses la force
Que de sonner comme un tombeau!

Sois clémente, sois sans oracles!
Et de tes merveilleuses mains,
Change en caresses les miracles,
Retiens les présents surhumains!
C'est en vain que tu communiques
A nos faibles tiges, d'uniques
Commotions de ta splendeur!
L'eau tranquille est plus transparente
Que toute tempête parente
D'une confuse profondeur!

Va, la lumière la divine
N'est pas l'épouvantable éclair
Qui nous devance et nous devine
Comme un songe cruel et clair!
Il éclate! . . . Il va nous instruire! . . .
Non! . . . La solitude vient luire
Dans la plaie immense des airs
Où nulle pâle architecture
Mais la déchirante rupture
Nous imprime de purs déserts!

N'allez donc, mains universelles,
Tirer de mon front orageux
Quelques suprêmes étincelles!
Les hasards font les mêmes jeux!
Le passé, l'avenir sont frères

überspannten Saiten reißen, wird der Klang nicht schöner. Hierin liegt eine entsetzte Abneigung gegen zügelloses, entgrenztes, ungewolltes Dichten aus dem Unbewußten heraus. 141—150. Gebet um Zurücknahme der „übermenschlichen Geschenke". „Unseren schwachen Stielen teilst du die einzigartigen Bewegungen deines Glanzes umsonst mit": der Mensch kann die volle Gewalt des Göttlichen nicht ertragen. 148—50 ist eine programmatische Ablehnung ausschweifend romantischer Dichtung. „Ruhiges Wasser ist durchsichtiger als jeder Sturm, der nur Hervorbringer einer wirren Tiefe ist." (*parente*, wieder im stark etymologischen Sinn. *transparent*: lobend, *confus:* tadelnd gebraucht!) 151—154. Die gleichmäßige „göttliche" Tageshelle im Gegensatz zum „schrecklichen" Blitz, der unserer Erkenntnis vorgreift und uns unser Wesen ahnen läßt wie ein grausamer und greller Traum. 155—160. Der Blitz bringt uns keine Belehrung, keine Bereicherung. „In der unendlichen Wunde der Lüfte (sie sind vom Blitz „verwundet", zerrissen, daher 159: *déchirante rupture*) leuchtet nur Einsamkeit" — der Mensch fühlt sich dem Grenzenlosen gegenüber allein, verloren. Dort ist „kein blasser Bau" (Rilke: „nicht das dünnste Gerüste"), kein konkreter Halt für den Menschen; „sondern der zerreißende Bruch lastet auf uns mit vollkommener Öde", stellt uns der quälenden absoluten Unkörperlichkeit, Unfaßlichkeit gegenüber. 161—164: „Hände der Allmacht, zieht nicht aus meinem sturmgepeinigten Haupt einige höchste Funken", einige Blitze der übermenschlichen Erkenntnis. Überlaßt dies (für die Menschheit wertlose) Aufblitzen dem Zufall. 165—170. Vergangenheit und Zukunft sind Brüder, und in ihren gegensätzlichen Gesichtern liegt das Erbleichen ein und desselben Hauptes. Die

Digitized by Google

Et par leurs visages contraires
Une seule tête pâlit
De ne voir où qu'elle regarde
Qu'une même absence hagarde
D'iles plus belles que l'oubli.

Noirs témoins de tant de lumières
Ne cherchez plus . . . pleurez, mes yeux! . . .
O pleurs dont les sources premières
Sont trop profondes dans les cieux! . . .
Jamais plus amère demande! . . .
Mais la prunelle la plus grande
De ténèbres se doit nourrir!
Tenant notre race atterrée,
La distance désespérée
Nous laisse le temps de mourir!

Entends, mon âme, entends ces fleuves! . . .
Quelles cavernes sont ici?
Est-ce mon sang? . . . Sont-ce les neuves
Rumeurs des ondes sans merci?
Mes secrets sonnent leurs aurores!
Tristes airains, tempes sonores,
Que dites-vous de l'avenir!
Frappez, frappez, dans une roche,
Abattez l'heure la plus proche . . .
Mes deux natures vont s'unir!

O formidablement gravie,

Menschheit steht Vergangenheit und Zukunft gleich hilflos gegenüber, erblassend, „weil, wohin sie auch den Blick lenkt (sie = *tête*, was ich als „Menschheit" auffasse), überall die gleiche verstörte (verstört machende) Abwesenheit von Inseln ist, die schöner wären als das Vergessen". Weil nirgends ein Halt, eine Sicherheit anzutreffen ist. 171/72. Die Augen sind „dunkle Zeugen so vieler Lichter", sie können die himmlischen Offenbarungen nicht fassen. 173/74. Die Quelle dieser Tränen liegt allzu tief im Himmel: dem Menschen ist durch Schicksal letzte, übermenschliche Erkenntnis versagt. 175. Es ist die bitterste Bitte, das Suchen nach Erkenntnis aufgeben zu dürfen. 176/77. „Aber auch das größte Auge muß sich von Finsternis nähren", auch der genialste Mensch kann das Absolute nicht erfassen. 178—80. Gerade der verzweifelte (unüberwindliche) Abstand vom Göttlichen läßt dem erdgebundenen Menschengeschlecht „die Zeit zum Sterben", ermöglicht es den Menschen, das Leben zu ertragen. (Sie sind so ganz abgesondert vom Göttlichen, ganz an das Sinnliche gebunden, daß sie innerhalb ihrer Grenzen verharren.) 181—190. Das Gedicht gleitet aus der Philosophie in die Zustandsschilderung zurück. Der prophetische Moment der Pythia naht. Sie hört Rauschen von Flüssen in Höhlen. Ihr Blut rauscht, oder es sind „die erbarmungslosen Wellen" der heranströmenden Offenbarung. „Meine Geheimnisse lassen ihre Morgenröten erklingen! Trauriges Erz, tönende Schläfen — was sagt ihr von der Zukunft aus!" Jetzt ist das Geräusch des aufs höchste erregten Blutes als Hämmern gegen die Schläfen, als dumpfe Posaune dargestellt. Die Töne sollen gegen einen Fels schlagen, sie sollen die Grenze durchbrechen zwischen dem widerstrebend individualistischen, klaren, apollinischen und dem entgrenzten, prophetischen, dionysischen Wesen der Pythia. Sie sollen „die ganz nahe Stunde niederschlagen": sie sollen den letzten Augenblick des Widerstrebens überwinden. 191—200 schildert mit medizinischer Exaktheit

Digitized by Google

Et sur d'effrayants échelons,
Je sens dans l'arbre de ma vie
La mort monter de mes talons!
Le long de ma ligne frileuse,
Le doigt mouillé de la fileuse
Trace une atroce volonté!
Et par sanglots grimpe la crise
Jusque dans ma nuque où se brise
Une cime de volupté!

Ah! brise les portes vivantes!
Fais craquer les vains scellements,
Épais troupeau des épouvantes,
Hérissé d'étincellements!
Surgis des étables funèbres
Où te nourrissaient mes ténèbres
De leur fabuleuse foison!
Bondis, de rêves trop repue,
O horde épineuse et crépue,
Et viens fumer dans l'or, Toison!

* * *

Telle, toujours plus tourmentée
Déraisonne, râle et rugit
La prophétesse fomentée

---

den Gipfelpunkt der hysterischen Krise —, *crise* (198) ist ebenso im Sinn des Nervenanfalls, wie im stärker etymologischen der κρίσις, der Entscheidung, gebraucht. (Beide Anwendungen — „Nervenkrise" und „Krankheitskrisis" — gehören zum Sprachgebrauch des Arztes.) „Furchtbar erklommen und auf schrecklichen Stufen: so fühle ich den Tod von meinen Fersen her in den Baum meines Lebens steigen." Die Stufen sind die Rückenwirbel, über die ein Schaudern, ein Todesgefühl aufwärts kriecht. Es ist, als würde mit nassem Finger über das erstarrende Rückgrat gefahren. Der Finger gehört der „Spinnerin", der Parze, und zieht eine tötliche Linie, ist Ausdruck eines „grausamen Willens". So klettert, Aufschluchzen um Aufschluchzen *(par sanglots)*, der Krampf bis zum Nackenwirbel, und hier — rein medizinische Beobachtung — schlägt das Qualgefühl in einen Ausbruch der Wollust um: „hier bricht sich eine äußerste Lust". 201—210. Anknüpfend an das *brise* in 199 biegt Valéry die Dichtung ins Mythische zurück. Der Krampf ist der Dämon, das im Unterbewußtsein schlummernde prophetische Wissen, das jetzt „die lebendigen Pforten", die „nichtigen Verkittungen", das hemmende bewußte und umgrenzte Ich durchbrechen soll. Mythisiert werden die heraufdrängenden Erkenntnisse oder Orakelsprüche zu einer „Herde der Schrecken, mit Funken im starrenden Haar" (Rilke). Diese Erkenntnisse haben als dumpfe Träume in den „dunklen Ställen", im Unterbewußtsein eben, gelebt, sie sind dort von dem Überfluß an mythischem Lebensgefühl *(fabuleuse foison)* gespeist worden, das die Pythia in ihren „Finsternissen" *(mes ténèbres)*, in den nicht-rationalen Tiefen ihrer Seele, besitzt. Als eine „stachlige, kraushaarige Horde, allzu vollgestopft mit Träumen", sollen die Erkenntnisse nun an den Tag drängen, das Vließ soll „im Golde rauchen". (Die Vorstellung des goldenen Vließes, vermischt mit der Vorstellung von den betäubenden Dämpfen, die aus dem *or rougi* [214] während des Beschwörungsaktes aufsteigen, ist Ausgangspunkt der Bildsetzung: unterbewußte Erkenntnisse = Herde in dunklen Ställen.) 211—220. Das körperliche Moment noch einmal stark betont durch das Verbum *fomenter:* gebäht, angetrieben durch

Digitized by Google

Par les souffles de l'or rougi.
Mais enfin le Ciel se déclare!
L'oreille du pontife hilare
S'aventure dans le futur:
Une attente sainte la penche,
Car une voix nouvelle et blanche
Échappe de ce corps impur:

* * *

Honneur des Hommes, Saint Langage,
Discours prophétique et paré,
Belles chaînes en qui s'engage
Le dieu dans la chair égaré,
Illumination, largesse!
Voici parler une Sagesse
Et sonner cette auguste Voix
Qui se connaît quand elle sonne
N'être plus la voix de personne
Tant que des ondes et des bois! *(Charmes.)*

---

ein Dämpfe (vgl. die *vaine grossesse* 33). Dann, von 215 an, stellt sich der Dichter auf die Seite der schlichten Gläubigen: der Himmel erklärt sich, der „Gott hat sich in das Fleisch verirrt, Erleuchtung, Überfluß an Wissen *(largesse* 225) spricht aus dem unreinen Körper mit neuer, reiner Stimme (219). Hier ist der Kontrast zum *hurler* des Anfangs (3) betont. 221—230. Was nun als ehrenvollster Besitz der Menschheit, als heilige Sprache zutage tritt, ist prophetisch dunkle und geschmückte, nicht einfach-klare Rede; die Gottheit „legt sich schöne Ketten an" wenn sie spricht; das Wort belastet, verdunkelt und verschönt die reine Idee. Daß es sich um göttliche Offenbarung handelt, wird an dem Verschwinden alles individuellen Sinnes erkannt: diese erhabene Stimme ist im Erklingen die Stimme keines Einzelnen (niemandes, *de personne*), vielmehr die der Natur, „der Wellen und der Wälder". — Über Valérys persönliches Verhältnis zu diesem *Saint Langage*, das hier im Sinn der orakelgläubigen Griechen geschildert und verherrlicht ist, vgl. E. S. 94.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Rilkes Verdeutschung, an manchen Stellen wunderbar dichterisch, an anderen durchaus unverständlich ohne das Original, einige Male abschwächend und verwischend, bisweilen sehr rätselhaft, weicht mehrfach in höchst charakteristischer Weise vom französischen Texte ab. 81—87 ist bei Valéry rein körperlich, sinnlich, plastisch. Rilke schreibt: „Mein lieber Leib! . . . Aller Gestalten / liebste Frische, die nie / Aphroditen sich hingehalten, / Nacht ohne Nacht, Hügel, die / Unsägliches, das sie durcheilte, / wie zu fühlenden Inseln verteilte, / seliger Stoff meines Seins" . . . Er transponiert damit ins Gefühlsmäßige. — Ähnlich, wenn auch nicht ganz so ausgesprochen, 95—100. Aus dem rein sachlich-ästhetischen *mes bras aux belles anses* wird: „wie glich ich den reinen Vasen". Das „rein" ist ebenso ethisch wie ästhetisch zu verstehen, und indem es weiter heißt: „— und riß in die meinen (sc. Tiefen = *mon abîme*) die riesigen Tiefen des Wehns", verknüpft sich mit Vase die Vorstellung des Gefäßes, in das „die Tiefen" eingeatmet werden. — 129/30. Die Zurückhaltung ist im Original eine *intime violence*, eine Vergewaltigung der eigenen Natur. Rilke deutet ganz ins Zarte um: „Und jenes sich innig Bezwingen / der heimlichen Mädchennatur". — 155. Valéry: Der Blitz „wird uns belehren, *instruire*". Rilke transponiert ins Gefühl: „Er wird uns bekehren!" —

Digitized by Google

NAMEN- UND SACHREGISTER

(Bei Worten wie „Romantik", „Symbolismus" usw., sind nur solche Stellen angeführt, die den Begriff von irgend einer Seite beleuchten.)

Abbaye 85. 208 A 3
Akkorde (homophone, heterophone) 21
Aktivismus 64
Alexandriner „Galeere" 1, Grammonts Definition und Unterscheidungen 10/11, A.-„Bataillone" 23, Claudel gegen den romantischen A. 24, Canudos Stellung 5. 24, Ehrenrettung 24
Allegorie 56. 155 A 4. 170 A 1
Allitteration 19
Amerika 37. 76. 221
„Analogie" 38. 54
Anakreontik 91. 92
Andeutung (nach Umschreiben und Aussprechen) 48. 49
d'Annunzio 61
Antithese 15, innere Ant. 48
Apollinaire 51. 55. 86. 87. 88. 89. 222 f.
Argot 69
Assonanz 19. 243 A 2
Assoziation 54. 87. 222 A 2. 226 A 2 236 A 3

Ballade 81
Balzac 41. 81
Banville 1. 5. seine Poetik 6/16. 17. 18. 20. 22. 23. 27. 28. 43. 48 A 1. 57. 91
„Barbaren" 61. 76
Barbusse 207 A 1
Barre 25 A 2. 26 A 2, A 4. 49. 62. 71. 75. 134 A 1
Barrès 215 A 3
Baudelaire 1. 2. 4. 5. 25, *Poème en prose* 35/37. 39. 41. 50. 51, *Correspondances* 53. 54. 56. 60. 72. 104 f. 235 A 4
Beauclair 70
Béranger 69
Bergson 63. 74
Bernard 67. 91. 244 f.
Bertrand 4. 5. 6. 34. 35. 36. 37. 103 f.
Betonungsgesetz 22. 25. 26. „Alternisten", „Isochronisten" 26 A 3. 28
Bild, naturvermenschlichend 54, universal zur Beschreibung des Menschen 55, Raffinement alten Bildgutes 55, körperlich-geistig 56, expressionistisch 57
Bindungshilfen (syntaktisch unterdrückt) 48
Bloy V
Boileau 4. 9. 11. 14. 16. 19. 41 (Despréaux)
Bossuet 2. 32. 41
Bouhélier 80. 82. 186 f. 218 A 2
Breton 66. 87
Brettldichtung 134 A 1
Brunetière 17
Buchstaben-Zeichnung 51. 87. 225

Canudo 5. 24. 55. 85. 86. 186 A 2. 217 f. 219 A 2
Cendrars 88. 226 f.
Chanson de geste 32. 86
Chateaubriand 33. 34. 35. 41. 97 f. 136 A 3
Chénier 41
Chennevière 13. 18. 19. 21. 22. 29. 30. 84. 204 f.
Chinoiserie 151 A 3
Claudel 24. 25. 27. 28. 39 ursprüngliche Poesie 40/43. 44. 50. 58. 68. 77. 78. 82. 86. 94. 156 f.
Clouard IV. 85 A 1
Cocteau 55. 68. 88. 90. 237 f.
comprendre 40. 250 (Kommentar)
conscience 89
Constant *(Wallstein)* 56
Corbière 73. 136 f.
Corneille 3. 10. 57
Croce 3
Cros 73. 133 f.
Curtius 85 A 2. 94. 251 (Kommentar)

Dadaïsmus 64. 65. 88. 89
Dante 3. 77
Dekadenz 56. 61/63. lateinische 74
Delahaye 130 A 1. 131 A 2. 132 A 1
Déliquescences 62
Delteil 52. 53. 54. 55. 56
Derème 91. 243 f.

Digitized by Google

Déroulède 68. 107f.
Désaugiers 69
Deubel 77. 154f.
Dorchain 1. 43. 49 A 1
Dorgelès 207 A 1
Drieu La Rochelle 86. 219f.
Duhamel 1. 3. 5. 18. 19. 29. 36. 43. 44 A 3. 58. 84. 208f.
Durtain 84. 213f.

e (stummes) 22
„Edles" Wort 10. 49
England 37, syntaktischer Einfluß 48
enjambement 14. 22
épiceries 4
équilibres phonétiques 19
Erotisierung (phallische Bilder) 55
esprit 91
Europa 83. 85. 194. 203. 217
Evocation 15. 197 A 1
Experimentalphonetik 27. 28
Experimentalpsychologie 88
Expressionismus 50. 57. 121 (Kommentar: „Vorwegnahme")

Fagus 78. 166f.
Fantaisistes 67. 91. 92. 94
Fargue 77. 155f.
Fascismus (poetischer) 86
Fénelon 6
Fernandet 250 (Kommentar)
Flaubert 41
Floupette 116. 117 A 3
Form, *La Forme — une forme* 16, neutral 18. 50. 55 A 1
Forst-Battaglia IV. 66 A 1. 86. 89 A 2
Fort (u. Mandin) V
Fort 38. 81. 82. 189f.
France, Anatole 44. 83. 91
Freud 55
Fuchs 16
Futurismus 50

Gasquet 92. 247f.
Gautier 118 A 2
George, Stefan 61
Gesamtkunstwerk 51
Ghil 52. 75
Gobineau 61 A 2. 135 A 1
Goll 89. 234f.
Goncourt, Brüder 51
Gourmont 2. 31. 38. 74. 122 (Kommentar) 138f.
Goethe 175 A 1
Grammont 10. 11. 27. 28 A 1
Gregh 76. 152f.
Gruppenbildung 50. 91
Guérin, Charles 78. 170f.
Guérin, Maurice de 34. 100f.

Hamann 42
Harmonistes 75
Hartmann 74
Hatzfeld V
Heiß 49. 61. 76
hémistiche 27. 29
Herder 42
Hérédia 44
Hiatus 14. 22
Houssaye 35
Hugo 6. 10. 11. 12. 14. 23. 24. 35. 49. 69. 87. 110 A 2,3,4. 111 A 2
Huysmans 51. 62. 75. 82

Impair 29
Impressionismus 46. 51
instrumentation verbale 52. 75
Interpunktion 48 A 1

Jacob 74. 89. 90. 235f.
Jammes 74. 78. 82. 162f., parodiert 240
jammisme 78. 162 A 2
Jouve 84. 212

Kahn 19. 25. 26. 27. 28. 29. 41. 58. 70. 76. 147
Karikatur 117 A 1. 234 A 3
Katholizismus 62, 63, dekadent, 67 90 thomistisch, 77 latein.-franz., 80 politisch-heidnisch, 78 k. Lyrik
Kirchenton, Claudels 42, Kontrast zum Volkston 161. 167
Klassik, zweimalige Rückwendung 57, um Romantik bereichert 58. 60, Neoklassik 63
„Klecksographie" 89
Klingsor 91. 240f.
Klopstock 42
Kollektivismus 91
Kosmopolitismus 64. 215 A 3. 226 A 1,2
Kulturkunde 65/6. 69 A 1
Küchler 205 A 3

La Fontaine 12
Laforgue 19. 73. 137f. 243 A 2
Laisse 19
Lalou IV. 74. 88 A 1. 94
Lamartine 70
Lamennais 34. 39. 98f.
Lanson 2. 71
Larbaud 64. 85. 215f. 226 A 2
Latinisierte Grundbedeutungen 250. 254 (Kommentar)
Lautréamont 54. 65. 106f.
Le Cardonnel 79. 82. 172f.
Lenau 51. 55. 57 A 1
Lerberghe 75. 143f.
Lerch 66

Digitized by Google

Lieds 147
Lote 27 A 1, 28
Loewe-Weimar 35
Louÿs 79. 82. 178
Lyrik, Begriff 3, feste Formen 4, Banvilles Definition 6, Entwicklung in mfrz. Epoche und Renaissance 33, „reine" und „indirekte" L. 34, Stilphasen 48, „pythische" und Verstandes-L. 66, katholische L. 78

Madeleine 16 A 3
Maeterlinck III. IV. 71. 74. 75. 142
Magre 70. 116f.
Malherbe 4. 13. 30. 41. 57. 58
Mallarmé V. 16. 25. 37. 38. 41. 43. 44. 45. 47. 48. 49. 50. 54. 58. 67. 71f. 73. 77. 78. 80. 87. 88 A 1. 89. 93. 120f.
Maritain 90
Marseillaise 111 A 2
Maurras 80. 82. 181f.
Merrill 76. 148f.
Michelet 41
Mithouard 78. 169f.
Mittelalter 12. 168 A 1
Mockel 75. 145f.
Molière 12. 43. 81
Montemayor 122 (Kommentar)
Montesquieu 2. 31. 32. 34. 37. 96f.
Morand 88. 228f.
Moréas 57. 58. 67. 79. 82. 83. 91. 175f.
Mounet-Sully 28
Musardises 109 A 1
Musik 13. 14. 15. 17. 18, musikalische Bilder und Titel 17. 18, Abkehr 59, symphonisches Dichten 86
Musset 12. 70

Naturalismus 63
Noailles 80. 82. 187f.
Nobiling V. 17
Nolhac 70. 74. 115

Ode (Romains'sche) 84
oratorisch (im Verhältnis zu „rhetorisch" 47

Parnass *(parnassiens)* 4. 25. 60. 61. 73. 81
Partiturschrift 88
Pascal 41
Paul, Jean 42
Péguy 39. 77. 78. 82. 161f.
phonème 27. 41
Platonismus 45. 46. 173. 175 A 1
Plejade 11
Poe 37
Poème en prose, besondere Wichtigkeit I, Aufkommen im Sprachgebrauch 2, Roman als Prosagedicht 5, Banvilles Ansicht 6, historische Entwicklung 31/38, englisch-amerikan. Einfluß 37, *phantaisie en prose* 135 A 1, Schwob-Jacob 74, Texte (liquide Grenze!) 95—107. 130/32. 135/36. 140/42. 147. 155/56, 158/59. 178. 191/92. 213. 219/22. 232/33. 235/36
Poème en vers 2. 138 A 2
Poésie, das Wort im franz. Sprachgebrauch 2, bei Banville 6, „P. des Unbewußten" 65, „wissenschaftliche P." 75
Poètes maudits 73. 84
Ponchon 69. 112
Positivismus 61
praeform 54. 65. 106 A 1
Primitivismus 52. 77. 78. 79
Prinzhorn 106 A 1
Prosa, psalmodierende 28, Entwicklung 33, Claudels Definition 40, programmatische Umkehrung 41, mystische Verschmelzung 43, Zusammenhang mit der Poesie des Symbolismus 62
Protestantismus 183f. (Kommentar)
Prudhomme 75
Psychoanalyse 55

Querelle des Anciens et des Modernes 16

Rabelais 1. 19. 33. 38. 41. 81. 95f. 194 A 1
Racine 11. 26. 37. 41. 43. 57
Rauhut 120 (Kommentar)
Raynal 29 A 2. 59. 69
réceptacle 87. 93. 224 A 1
Régnier IV. 79/80. 82. 178f.
Reim 7. 8. 14 Banville, 17 Verlaine, Duhamel u. Vildrac 19, Innenreim 19, Verfeinerte Reimarten bei Romains u. Chennevière 20/21, Reimstellungen 21, gesteigerte Musikalität 21
Renaissance 4. 5. 11. 12. 44. 45. 154 A 2, 3
Reverdy 88. 89. 232f.
Rhétoriqueurs 2. 44
Rhythmus 9. 13. 14 Banville, 10 Grammont, 22 Romains-Chennevière, 25 französische Eigenart, 29 *constante rhythmique*
Rictus 69. 112f.
Rimbaud 19. 23. 37. 38. 50. 58. 66. 71f. 73. 77. 78. 89. 129f.
Rilke 61. 100 A 1. 249/57, insbesondere 257 (Kommentar)
Rokoko 88 A 2. 91. 118 A 2. 125, 126, 127 (Kommentar)

Digitized by Google

Rodenbach 75. 82. 142
Rollinat 73. 132f.
Romains 13. 18. 19. 20. 21. 22. 29. 30. 57. 58. 63. 83. 84. 85. 94. 198f.
Romantik 5. 11. 12. 45/6. 51
Ronsard 50. 58
Rostand 68. 69. 108f.

Saint-Simon 41
Samain 76. 151f.
Sand 73. 100 A1
Saran 26
Sarcey 112 A3
Scève 44
Schopenhauer 73. 122 (Kommentar)
Schwob 74. 140f.
Secentismo 53. 252 (Kommentar)
Sensine 70
Silbe, Zählung im Vers 7. 23, Prinzip des Zählens 24, Höchstzahl im Vers 29, *durée syllabique* 30
Soupault 88. 89. 106 A1. 231f.
Spitzer 57. 83
Spoerri 26 A1. A3. 27 A1. 28 A1
Sprietsma 34. 35
Stil, Wille zur Dunkelheit 43, pretiös 45, „antioratorisch" 47, *style verlainien*, *style marotique* 71
Streckvers 42
Strich, F. 42
Strophe, Banvilles Definition 6/7
Suchier 26
Sue 69
Surrealismus 38. 87. 106 A1
Symbol, allgemeines, persönliches 45/46, „mythisches" 251 (Kommentar)
Symbolismus 2. 4. 5. 15. 16. 17. 22. 24. 43. 46. 53. 56. 62. 64, Weltwirkung 61, Generationen 76
Synaesthesie 15. 51/54 (primitive, Erfahrungs-, literarische S.)
Syntax, Dunkelheit der Wortstellung, Wortisolierung, Starrmachen beweglicher Formen 47/8

Tailhade 81. 243 A2
Thibaudet 45. 47. 48. 120f. (Kommentar)
Thomas von Aquino 67
Toulet 91. 241f.
Tradition (Traditionalismus) 5. 11, halbe Traditionalisten 70
Trimeter 11
Tzara 88. 89

Unanimismus 50. 63. 64. 83. 85. 200 A1. 201 A1. 202 A1—8. 205 A3. 208 A3. 215 A1

Valéry 16. 45. 67. 75. 92f. 249f.
vapeurs 126 (Kommentar)
Vaugelas 43
Verhaeren III. IV. 54. 63. 68. 71. 82/3. 85. 194f.
Verkopplung des Abstrakten und Konkreten 54. 55
Verlaine III. IV. 17. 18. 19. 20. 23. 58. 71f. 73. 77. 94. 117f. 243 A2
Verlainismus *(Verlainiens)* 76. 79
Vers, Banvilles Definition 7, *vers libre* 12. 23. 29. 30. 36. 58. 80, *vers libéré* 23, Claudel über den regelmäßigen Vers 40, *éléments d'option* 58. — Versschluß 19, Versfuß 25, Verstakt 27—30, einsilbige Verse 27. — „Organische Verszelle" 26, ursprüngliche Sprache und Vers 39–43
Vicaire 70
Vielé-Griffin 19. 76. 149f.
Vildrac 1. 18. 19. 29. 36. 43. 58. 84. 205f. 212 A2
Villehardouin 32
Villon 1. 33. 69
Virgil 40. 57
Vision 37. 66. 132 A1. 218 A2
„Vokalarabesken" 19
Volkslied 111 A2. 133 A2. 147 A3. 151 A1. 167 A1
Voltaire 8. 41

Wagner 51. 135 A1
Wechßler 91
Werner 51 A1. 52
Whitman 37. 85. 215 A3. 219 A2. 226 A2
Wilde 61

Zäsur 7. 9. 13
Zola 2. 54. 63. 66. 69

Digitized by Google